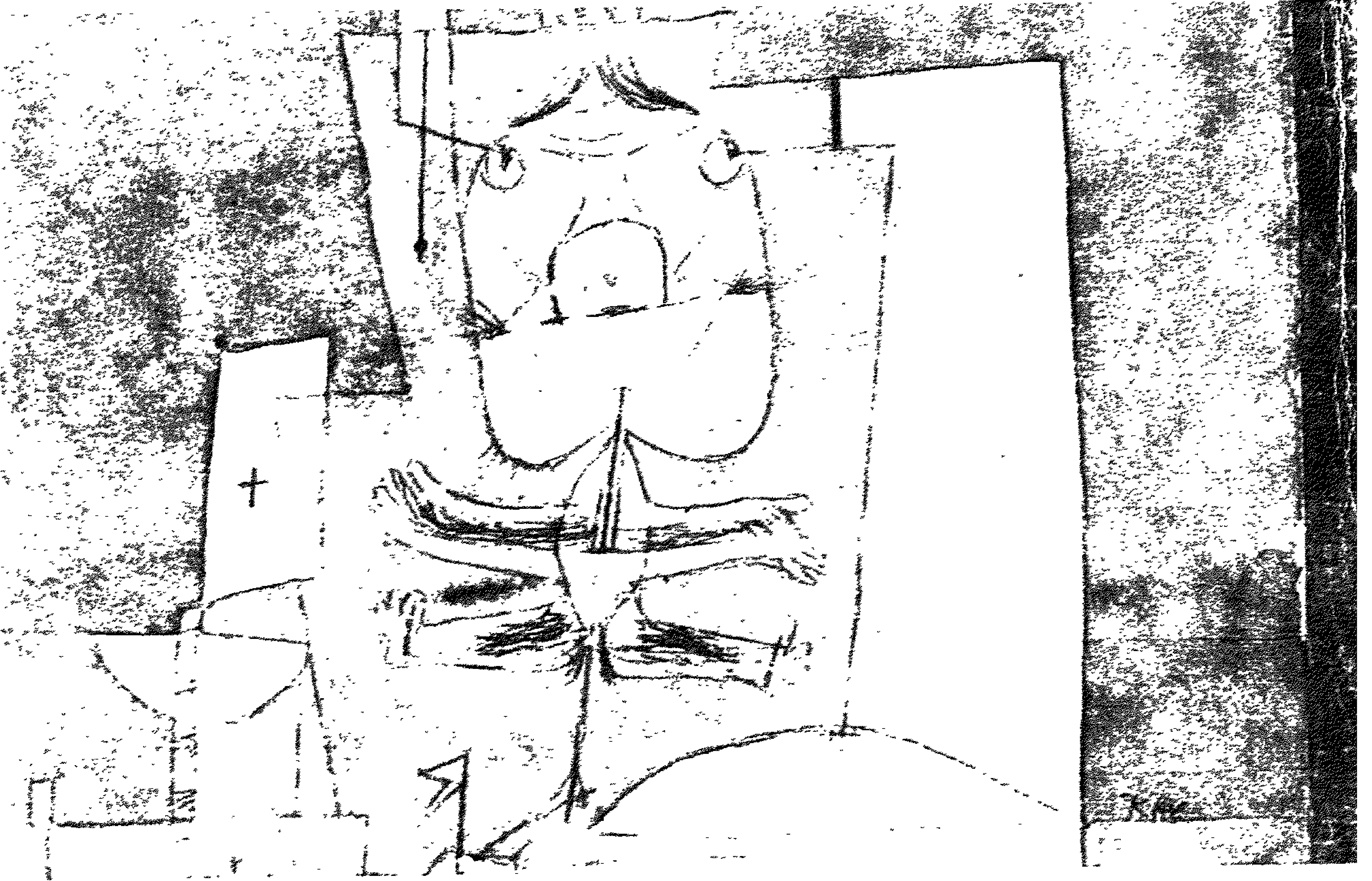


بوغوميد رالينوف



# ألفانوس السحري

زيرفت

## سَاتُ فِي آفَنَ الشَّكِيلِي الْعَالَمِي

ترجمة: ميخائيل عيد



استضافه لغيره  
زمير الحسو

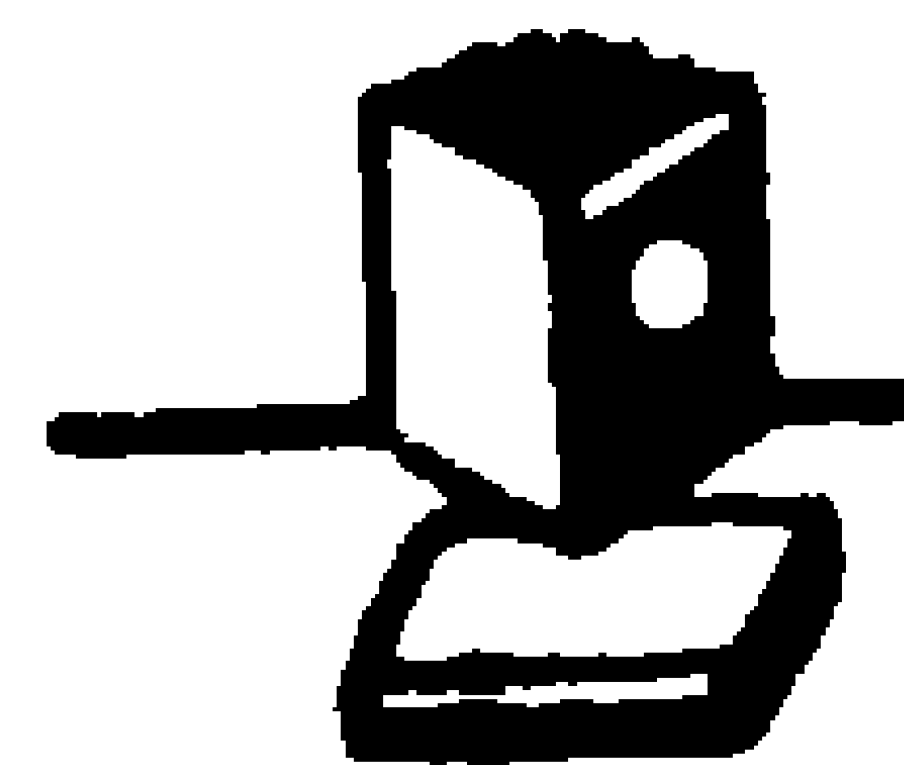


بوغوميل رانوف

# ألفانوس السحري

## دراسات في الفن التشكيلي العالمي

ترجمها عن البلغارية  
ميخائيل عيد



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٧



هل الصلاة كبيرة جداً أم أن الطلاب غير حاضرين جميعاً ، لكنني لا أقول إنهم كثيرون . لقد انقطع التدفق قبل سنوات بعد أن توقفت عن تسجيل الغياب . انتظم المستمعون وكانوا مستمعين حقاً وليسوا أناساً قدموا ليزدحموا .

انتصبت بحكم العادة أمام المنبر ولكنني درت حوله وسحبت كرسيّاً وجلست أمامه .. منذ سنوات لم أعد بحاجة الى المنبر لأنني ما عدت أتكلم معتمداً الملحوظات . وحين كنت اعتمد الملحوظات كان كل شيء أسهل وقد يكون أكثر إضجاراً . كنت انظر بين الحين والحين إلى الملخص على المنصة ثم أتابع بدقة . لا مغامرة بإغفال أي أمر صغير . وفي نهاية المحاضرة أشير بعناية على هامش الصفحة الى حيث وصلت . لقد كثرت هذه الإشارات مع مرور السنين وصار عسيراً علي التعامل بها.

ونمة أفضلية أخرى – ما عدت أحمل حقائب وملحوظات . يكفيني ما حشوته في رأسي . ما هو بالكثير جداً ، لكنه كان ينمو مع مرور الزمن إذ كان يتكدس دون انقطاع . لا تستطيع أن تقول في المحاضرات كل ما لديك لتقوله لأنه يكون أغلب الأحيان خارج الموضوع .

أما أنا فما كنت أحرص كثيراً على الموضوع ولا الملخص . كنت أعرض فيلماً عن لوحة لربائني – غير مهم أن نعرف أي لوحة تحديداً – واقترح أن يدور نقاشنا حولها . أمّا المشاكل فلن تتأخر في الظهور في مجرى الحديث .

ولكن ثمة برنامج مقرر ، ملخص دقيق ، ثم تأتي أطروحات الامتحانات . ولا تدخل علامة اللوحة في العمل . ولهذا كنت أتبع المشروع الذي رسمته مسبقاً في رأسي ثم أبدأ المحاضرة محاذراً الاستطرادات الزائدة .

ما كنت أفكر كثيراً ، حينئذ ، بما سأقوله لهؤلاء العشرات من الأشخاص الجالسين في الصلاة وقد صوبوا انظارهم اليّ . « صوبوا



أنظارهم « - قول قوي . تمة فعلاً من يلاحقوني بأنظارهم . الآخرون ، أولئك القدوة . يدونون منحبي الرؤوس . يتظاهرون آخرون وكأنهم يستمعون أو ينهمسون . اقترح عليهم مغادرة الصالة كي يشعروا بمزيد من الحرية . لا يغادرونها ، طبعاً . ويصمتون مختارين . نيس دعياً إجبارهم على أن يصمتوا . أصعب من ذلك أن أجبرهم على أن ينتبهوا . والأصعب هو أن أفنعمهم .

قد تكون الصالة هي ذاتها ولكن جوها كان مختلفاً زمن والدي . هنا الظلام دائم لأن المحاضرة تلقى مع عرض الأفلام . ظلام غامض نفوس فيه كي نستطيع بعد لحظات أن نكون مضائين بألق الأعمال الإبداعية العظيمة . صمت القبور أولاً ما نلتقطه من هدير جهاز العرض الضخم . كانوا في ذلك الزمن يدعون جهاز العرض « الفانوس السحري » وفي هذه التسمية شيء غامض ورائع بذكرنا بمصباح علاء الدين أو الوسط الكيميائي الكريستالي حيث تستطيع أن ترى ما لا يرى . وثمة في هذا الفانوس السحري ما هو سحري فعلاً لأن الشاشة تتأجج فجأة وتظهر الشخص العجيبة « للحكماء الثلاثة » لجورجوني . ويسري في الصالة صمت الشيخ الخافت . اظن دائماً أنه يتكلم بصوت خافت كي يستمعوا إليه بمزيد من الإنتباه . لا يندر أن نطن أننا يجب أن نصرخ كي يستمعوا إلينا بانتباه .

الطلاب يتابعون كل كلمة من بين ما يتابعون ، والتخيلات من غير كامات لا تساوي الشيء الكثير . كانت زائقتا المصباح تعرضان الأبيض . الأسود في ذلك الزمن وكان أبي يصف التلوين كي نستطيع تمثله على وجه التقريب . اظن أن كلاً منا قد تمثله تمثلاً مختلفاً ، حتى هذا النقص في التقنية قد تحول إلى حافز للخيال . وفيما بعد ، بعد أن رحل الشيخ ، صارت العروض ملونة ولكن المحاضرات لم تصبح أمتع .

وما دمت أ طرح الآن المسئلة مرتبة وفق مشروع رسم مسبقاً . أكرر اعترافي بشيء من المرارة بأن هؤلاء الشبان الذين أمامي ، لا يستمعون



بالاهتمام الذي كنا نستمع به الى الشيخ حينئذ . وهم عموماً لا يشبهون طلاب تلك السنوات . . ثم هل انا اشبه الشيخ ؟

قال لي احدهم مرة إن سعي والدي الى الاحاطة بالفن كاملاً منذ ما قبل التاريخ حتى زمننا هو امر قد يكون بطولياً ولكنه ساذج . «أحدهم» ذلك كان اختصاصياً ولكن في غير مجال الفن . وقد يكون مصيباً من وجهة نظر الاختصاصي الضيقة . إن السيل الاعلامي ، في ايامنا ، في جميع ضروب المعرفة ينمو نمواً عارماً حتى ليصعب أن تسيطر على الازدهار الذي لا يتوقف للمادة العلمية في كل الميادين . لقد جاء زمن الاختصاص الضيق والتحديد الصارم لتناول الدراسات . نكرس حياتنا لفترة واحدة ، لمدرسة واحدة ، او لمؤلف واحد في احيان غير نادرة .

لا ينبغي أن نتخيل أن انهمار المقالات في تاريخ الفن يعج بالاكتشافات الجديدة . الامر هنا لا يشبه قطعاً ما يحدث في علم الحياة او الفيزياء الفلكية . إن ضخامة بضاعة المعرفة الفنية البرجوازية تمثل حذقة ونشراً لاشياء معروفة منذ زمن بعيد . . الجديد هنا هو في ارتفاع مستوى النسخ اكثر مما هو في النصوص المخصصة لجمهور متواضع لا خبرة لديه .

ومع ذلك نتخصص . يقولون ، هو اختصاصي بالقوطي . إلى أي حد هو اختصاصي ، تلك مسألة اخرى ، والمهم هو انه مختص بالقوطي فقط . . هذا الامر البسيط يوحى بالثقة . عصر واحد اوجد - هذا يعني انه يعرفه معرفته بأصابعه الخمس . عصر واحد . . تيار واحد . وحتى - مؤلف واحد .

لا فائدة من ان نفتاظ . إنها سمة حتمية من سمات التطور . ولكنني حين اعود الى اعمال بعض المؤرخين الراسخين من فترة ما بين الحربين وإلى الذكريات عن أبي يخيل لي أننا قد صغرنا قليلاً . قد تكون لدينا مادة أغنى ومدرسة أفضل فعلاً ولكن هذا الفن لا يندر ان



يرافقه افتقار روحي . ينقصنا شيء من تلك الموسوعية في الاهتمامات ، من ذلك الاطلاع الواسع على المجرايات ، من ذلك الفهم الشامل لارتقاء الفن ، واقول من تلك « البراءة » الحافزة على المشاريع الضخمة . فمن دون مثل هذه البراءة كان صعباً على العلم ان يتقدم وان يصير اكثر من خدش للأمور الصغيرة .

والواقع هو ان ما لم نبلغه ، والذي قد يفسر كل ما سواه هو هذه البراءة تحديداً ، لانها تعبر عن التفجر العاطفي ، عن التوق الذي يلتهم كل شيء ، عن السعي الذي لا يخمد الى ان تطل كل شيء ان تفهم كل شيء . يقول بعضهم : سعي غير مشمر . ويضيف آخرون - وهو خطر . من يعلم . يخيل لي انك لا تستطيع ان تكون مختصاً برودن ما لم تدرس النحت منذ القدم وحتى ميكلانجلو ، ويصعب ان تفهم شيئاً من درلاكروا ما لم تعرف روبنس .

يعرف الاطفال ان المعارف ثروة . ولكن ثمة ثروة أخرى ستبقى المعارف حول الفن من دونها رجمة غير نافعة من الحقائق : إنها الحب . حب الفن طبعاً . وفي الوقت نفسه حب البشر الذي يقودك إلى الفن . لا معنى لإحدهما من دون الأخرى . تتحول إحدهما من دون الأخرى إلى هوس وإلى غيرة عارية . الشيخ . ذلك الانسان العابس والمنطوي، كان يحب الفن وتلاميذه بدرجة واحدة .

هل عرفت شيئاً من الحب لهؤلاء الشبان الذين اتكلم عنهم الآن ؟ احببت بعضهم تأكيداً . اولئك الأكثر انتباهاً وحباً للمعرفة . وشعرت بالرفق تجاه الآخرين . اولئك الحفظة . وثمة من اغاظوني صراحة ، إنهم تلك المجموعة التي انت إلى هنا للثروة لان الطقس بارد في الخارج وشديد الرياح . ولكنهم لم يغيظوني أكثر من بعض الآخرين . ولكن اولئك الآخرين لا يتنازلون ليحضرُوا المحاضرات .



اما فيما يتعلق بحب الفن فالأمور هناك أوضح كثيراً . فـالـهـوس لم ينقصني قطعاً . لا أعرف منذ متى ابتدا ، لكنني أشعر أنه رافقني منذ طفولتي الباكرة . أتذكر بوضوح تام أول كتاب قرأته لكنني لا أتذكر أول لوحة رأيته . قد يعود ذلك لكون قراءة الكتاب تتطلب جهوداً . ونحن نتذكر دائماً الجهود المضنية .

وقد تكون اللوحات دخلت حياتي دون أن أشعر ، لكن ليس بأقل حتمية من الكتب . إنها اللوحات وليست نظريات النقاد . وإذا كنت قد وصلت الى النظريات فذاك عن غير ما قصد ، كما قد تزل وتسقط على الرصيف عن غير ما قصد . لأنك حين تحب اللوحات تضنيك الرغبة في أن تعرض مشاعرك وحين لا يكون لديك من تعرضها عليه أو حين تكون غريب الأطوار جداً . حتى التدفق ، فإنك تصل الى الكتابة . كنت في السادسة عشرة من عمري حين خيل لي أنني أستطيع أن أقول شيئاً للعالم في موضوع فان غوغ . كنت في الثامنة عشرة حين نشرت مقالا عن معرض بنتشو اوبريشكوف . كان المقال انتقادياً جداً ومكتوباً بنبرة من الاعتداد بالنفس جعلت بنتشو اوبريشكوف يقسم على أنه سيضرب « ذلك الولد » إذا لقيه . وقد تعارفنا بعد ذلك ولم يضربني ، وأظن أنه قد أخطأ في ذلك ، فلو أنه . أو بعض أمثاله ، قد جروني الى العراق ، لكأنت حياتي أصبحت أكثر تركيزاً .

ثم وصلت الى مرحلة من المرض . حيث أو ضربوني أو سلخوني لصعب الحصول على فائدة . لقد قيل ، منذ زمن بعيد ، ان التوق الى الفن كإدمان المخدرات . والإدمان لا يعالج إلا في أطواره الباكرة

في الأطوار الاولى لم أقلق بشأن موقعي من طلابي . كنت أكبر منهم ببضع سنوات ، وحين تكون شياً تسعى الى تبسيط الأمور ، بدلا من أن تعقدها . أقيمت محاضرات وفق خطة صارمة ومع أمثلة منتقاة إنتقاء حسناً . كنت مقتنعاً بأن على فناني المستقبل ان يدركوا وان



يستوعبوا كل ما اقلوه اهم . عرضت عليهم نسخ اللوحات . وماذا اكثر  
من ذلك .

ومع كل تقتي بنفسي كنت اشعر احيانا ان من يصفون لي قد لا  
يكونون اكثر من الذين يتظاهرون بالإصغاء . وكنت اقول في مثل تلك  
اللحظات ان الشأن شأنهم سواء اصفوا ام لم يصفوا . وكان شائي ان  
أدرس علم الجمال .

وكي أزيد الاهتمام بالمادة شرعت أزيد مدة العروض حتى صار  
عميد الكلية يقلق ويسأل : هل تدرس علم الجمال ام تاريخ الفن ؟

وإذا أسفت لشيء فهو انني لا أستطيع تدريس تاريخ الفن لان ابي  
كان يدرس تلك المادة ، ثم تقاعد والذي وأتيحت لي إمكانية ان انصرف  
بالكامل الى عرض اللوحات سينمائيا . ولكن هذه الامكانية تشير قربي  
الان . سيبدو انني حلت محل ابي . اي لقد تابعت تدريس علم  
الجمال . واذ تستمر بعض الوقت تألف .

لا اقول انني لا احب المادة . لا تستطيع ان تدرس طوال كل هذه  
السنوات برنامجاً بملء حريتك إذا كنت لا تحبه . إذا كنت لا تحبه فستجد  
طريقة لاستبداله بشيء آخر حتى من قبيل التنويع فقط . السيء في  
الأمر انني لا اعرف الى أي حد أحبه الطلاب .

رحت افكر بهذه المسألة مع مرور الأعوام . شرعت ، كما الآن ،  
انتوع المحاضرة بأمثلة من آخر معرض ، من فيلم جديد ، ومن كتاب أثار  
ضجة . لقد شرعت حقاً . ومع ان اللامبالاة قد تقصت فإنها لم تتلاش .  
وليس مستحيلاً ان توقظ فضول بعض من يجلسون امامك .

وكي تشير اهتمامه عليك ان تتخيل مستواه الذهني ، ومستويات  
الناس الذهنية متفاوتة ومن الصعب قياسها بعلامات شهادة الدراسة  
الثانوية . إذا تعاملت مع العاديين فإنك تفامر بإبعاد الأذكاء ، وإذا سويت



الامر مع الاذكياء فلن يفهمك الآخرون . ويوجد طبعاً حل فيه تنازل - ان تنبع المستوى المتوسط . وكان ما اتبعته هو التنازل الذي ينقد ولكنه لا يرضي دائماً .

والآن ، إذ اعود الى هذه الامور اميل الى التفكير في ان مدرجي ، وحتى حين يكون اكثر سكونا ، يكون ثمة ذنب ما . والذنب فيك دائماً . تسير في اتجاه اسهل تناقض فيه البرنامج الذي اعددت به نفسك قبل سنوات وفي مستوى الطلاب المتوسطين الذي افقته . تسير لانك قلت : وهل انا الذي ساصلح العالم . وكل الإذعانات تبدأ بهذه الجملة .

وهكذا تصل إلى اليوم الذي يأتي متأخراً دائماً وتتعرف فيه إلى الوضوح غير المريح لكونك قد قلت للناس اشياء قليلة جداً بعد ان فكرت بمثل هذه القضايا الكثيرة جداً . اليس افكارك هي لقي لا يعرف سوى الله ما هي وانها على الاقل سوف تغير العالم . لانها ببساطة شيء منك وهي مختلفة عن العرض الأولي لحقائق معروفة تماماً .

إذا كان لدى إنسان ما يقوله فسوف يقوله ، طبعاً . خارج المحاضرات . كنت استطيع ذلك لولا التأجيل الأبدى والمستمر « فيما بعد . » تقرأ مقالة ما تناقش وحدك المؤلف . تخالفه فيما يراه حتى لتقرر أن تكتب مئات الصفحات حول المسألة ولكنك تقول إن ذلك سيحدث فيما بعد . ومع سيرة الزمن تندو هذه المواد غير المنشورة لتصبح كومة ضخمة . ستصدر في عدة مجلدات إذا أردت ان تنشرها .

وهل من الضروري ان تنشرها . إنه خوف الشيوخوخة من ان تمضي دون ان تنجح في قول ما لديك . كأنما وجد انسان في هذا العالم وقد نجح في ان يقول كل شيء . وكأنما ذلك لازم لأحد ما . غير الكامل وما لم يقل تماماً أكثر جاذبية . أكثر غموضاً .

لكن مرارة ما لم يقل ما ازال احسها منذ الطفولة . احسها مذ كانوا يقطعونني قائلين « انت هناك . لا تتدخل » او « اصمت . ما زلت صغيراً »



وقد تعودت تدريجاً أن أصمت حتى حين لا يكون ثمة خطر مقاطعتي ،  
وأتردد دائماً ، هل أقول ما يخطر لي أم أبلعه . وفي أثناء ترددي يتغير  
اتجاه الحديث . وأبلغ ما أريد قوله .

وحتى بعد أن بدأت الكتابة كان علي أن أبلغ . ما عادوا يصيحون  
بي « لا تتدخل » ولكنهم يلفتون انتباهي إلى أنني في المكان غير المناسب  
أو أتكلم بأسلوب غير مرغوب به . وأغلب الأحيان أبلغ دون أن يقول أحد  
شيئاً . إنها العادة ، أو هو التضايق أو الخوف من أن أخطئ ، خصوصاً ،  
حين يتعلق الأمر بأمور غريبة وتدور في راسي أمور كثيرة .

تنتهي الساعتان دائماً شعور مزيج من العزاء وعدم الرضا . فأنا غير  
راض لأن الوقت لم يكفني كي أكمل الموضوع ولكن "لتفكير بالسيجارة  
المنتظرة فيه عزاء . الطلاب أيضاً يفرحون بالاستراحة المنتظرة لكن ليس  
إلى الحد الذي يقفزون معه فرحاً ، لأن المحاضرات التي تنتظرهم أكثر  
ازعاجاً حتى من علم الجمال . ففي علم الجمال يدور الكلام على الفن .

خيل لي أن مسائل الفن هي مسائل غريبة . وأسأل أحياناً لماذا  
أضعت كل هذا الوقت بها ما دامت غريبة . قد يعود ذلك إلى الزيفان  
نفسه الذي يجعل بعض الناس يمضون من الوقت مع العشيقات أكثر  
مما مع الزوجة الشرعية .

يقشعر بدني حين أفكر بعدد الساعات التي انتهت مع هذا الشعور  
بعدم الرضا . أغادر الصالة وأسرع لانتعش بالسيجارة التي انتظرها منذ  
زمن والتي حرمها الأطباء منذ زمن . يتبعني أحد الطلاب . يبدو لي أن  
وجهه معروف .

أقول :

— ألم تكمل ؟

— أكملت ، أعمل الآن في موضوع .. أريد أن أسألكم ...



– إسأل ، طبعاً .

سار معي . قبل سنوات كان اثنان أو ثلاثة طلاب يسرون معي بعد كل محاضرة لا لأنهم يعملون في موضوع ما بل كي يطلعوا على هذا الأمر أو ذاك وكي يتناقشوا ، طبعاً ، إذ لكل من أولئك اليقظين رأيه الخاص – والحمد لله على ذلك .

اشتدت الريح في الخارج ولكنها صارت أدفاً وكان من الممكن أن نتكلم ونحن نسير ، على أن نثبت قبعتي

قال الفتى :

– أردت في البداية أن أكتب عن باسكين ثم خيل لي أن بابازوف أمتع .

باسكين ، بابازوف . وهذا الهواء الخريفي الطري . زمن رائع للمشاريع الكبيرة . حين كنت في مثل سنه كانت مطامحي أبعد . كان قراري أن أكتب تاريخاً للفن الحديث لا يزيد ولا ينقص عن ثلاثة مجلدات . بل قد بدأت أكتبه . لكن رد الفعل الأبدى بأن تصمت . . . يبدو أن الصمت مفيد أحياناً .

قلت مغفماً :

– ما دمت ترى أن بابازوف أمتع فاكذب عنه .

– ألا ترى ذلك ؟

رن في نبرة صوته استفزاز طفيف .

– دعك مني الآن . أنت ستكتب لا أنا .



والح الشاب :

– ومع ذلك ؟

– ولماذا رفضت باسكين ؟

– اعرف انه قد كتب الكثير عنه ..

– لكن ما كتب سطحي جداً .

– وفوق ذلك أريد ربط الموضوع بالمجرايات المعاصرة . وباسكين إلى حد ما ...

قلت ملمحاً :

– عمل ميت .

قال الفتى :

– الأمر كذلك .

– ألم يعمل باسكين وبابلزوف في زمن واحد ؟

– إي ، نعم ، ولكنك تعرف ان السوربالية تبعث مؤخراً .

– ولكن السيسيونية تبعث . والااكاديمية تبعث .

إعترض الفتى :

– الاكاديمية لا تبعث .. هي موضة قديمة لا اكثر .

– لماذا ترى ان السوربالية ليست مثلهما .



— أنت تعلم أن السورالية قد بدت أكثر ثباتاً من التيارات الأخرى .

لم اعترض ، مع أنه بهذه « أنت تعلم » ، قد وصف مفاهيمه .  
لم أكن رافعاً في الاعتراض ، وحين وصلنا إلى « بلغاريا » ادخلته لشرب  
فنجاناً من القهوة ، وكي ترتاح يدينا من تثبيت القبعتين المستمر .

قلت وقد جاءت المضيغة بالقهوة :

— ومع ذلك لا أعرف ماذا تريد مني .

— إذا كان لديك بعض الأدبيات .

— لا أعرف إن كانت توجد أدبيات كثيرة حول بابازوف . وأنت ماذا

قرأت ؟

تبين أنه لم يقرأ شيئاً سوى كتيب بابازوف الذي صدر بالبلغارية ،  
وسوى ملحوظتين في مرجعين ، ولكن ذلك لم يؤذ قناعته بأن يكتب عن  
بابازوف تحديداً .

اشعلت أيضاً إحدى «السجائر المحظورة» وقلت :

«لماذا شرعت يا رجل في الكتابة عن فنان لم تر له أكثر من اثنتي عشرة  
نسخة . لماذا لم تشغل بأحد مصورينا الذين لوحاتهم الأصلية هنا تحت  
أنفك . وهل تستطيع أن تقول لي لماذا يجتذبك هذا الموضوع سوى  
لأنك تظنه مرتبطاً بالمجريات المعاصرة .»

أرى أن الاقتباسات كافية الدلالة على أن التاميح قد قلته لنفسه .  
وهل ثمة حاجة لأن انطق به . فما دام باسكين عملاً ميتاً بالنسبة له فما  
الفائدة من أن أكلمه بشأن كيريل بيتروف أو المعلم . وعدته بأن استوثق  
مما في مكتبتي ثم شربنا القهوة وافترقنا .



لقد هربت - قلتها وانا اتابع خطواتي تحت خطرات الهواء المنعش .  
فالا تستطيع التفاهم مع مثل هؤلاء الموهوبين هو نصف مصيبة . اما  
اما الا تكون لديك الرغبة حتى بالمناقشة فذلك غير حسن . الواقع ليس  
قطعا ، انني لا ارجب . لقد اقنعتني الممارسة منذ زمن بعيد ان هذه  
المناقشات تعطي نتيجة عكسية . على الاقل في سن معينة وفي ظروف  
معينة . لم يات الرجل من اجل العقل بل من اجل الادبيات .

بابلزوف . الموضوع إذن محدد . بقدر ما لباسكين . . ها هو احد  
تلك النقوش التي تطوف في رأسك ، ولا احد يعرف منذ متى ، ومع كل  
الدلائل على انها ستبقى غير مكتوبة . لو انه لباسكين وحده لناقشت  
بطريقة ما . ولكنها مواضيع كثيرة تذكر في مثل هذه الأيام الخريفية  
بالشباب وبزمن القرارات الكبيرة ولا تكفيك الشجاعة للتقدم نحو ما لم  
يقبل ولم يدرس .

كان ثمة عادة في ذلك الحين تقضي بأن تكون المحاضرة الافتتاحية  
للمدرس الجديد احتفالا متواضعا . بل وان تخلد للأجيال على شكل  
كراس صغير . لم انتظر مثل هذا التكريم لدى تحولي الى مرشح مختصر  
ولكننا سجلنا الحدث إذ شربت وابي وخالي ، وحدث ذلك حتى دون  
محاضرة .

لم انتظر اي احتفال ولكنني توقعت ان يوجد جمهور كبير في الصالة .  
كان الجمهور كافيا تماما ، فعلا للصفوف الثلاثة الاولى . بدت الصفوف  
الآخرى فارغة . وثمة حقيقة أخرى هي ان الحاضرين كانوا اصدقاءني  
المقربين ، ولقد ظهرت جلية لا مبالاة الشباب الجامعي بترفيعي الى  
القسم .

حين تبادلت مع ابي بعض الافكار المرة بهذا الشأن اثناء الشرب الذي  
ذكرته قال مواسيا :



— انت لا تعرف الصعاب التي ستواجهها . الفنانون ، يا أخي ،  
لا يحبون النظرية كثيراً .

سمحت لنفسي بأن أعلق :

— الذين في الاكاديمية لم يصبحوا فنانين بعد .

اجاب الشيخ :

هم متأكدون جداً من انهم فنانون الآن تحديداً ، حين لم يصبحوا  
كذلك بعد ، قد تبرز الشكوك فيما بعد لدى الاذكاء . ولا يجوز الآن أن  
أقول لهم انهم ليسوا فنانين .

وعدا عن إعداد المحاضرات كان عليّ أن أكافح ضد مصاعب خفية .  
الفنانون المقبلون لا يشكون من ضعف تجاه النظرية . أدركت ذلك  
مذ بدأت أعرض لهم تاريخ التعاليم الجمالية . إن موضوع تاريخ التعاليم  
الجمالية على غاية الأهمية ولكنه مزعج للطلاب .

وليس للطلاب وحدهم . الأمر مبسط لدى الطلاب : فهم كفنانين  
لا تعنيهم سوى الصور . إن ما يحيرني هو أن آراء بعض المفكرين العظماء  
لا تطبق الا قليلاً حين نتحول من تاريخ التعاليم الى الوقائع الفنية ذاتها .  
أعود ذلك الى كوني أعلم فناني المستقبل ام لانني اندفع في مجال التطبيق  
الإبداعي دون أن أستطيع التخلص من الاعتقاد بأن على النظرية أن تفيد  
في شيء . وإذا تتطور هذه النظرية — كتابة او شفاهاً — فإنني أخشى من  
أن يصير عسيراً أن تفيد في شيء .

وفوق ذلك ، فحين يتعلق الأمر بمواضيع مثل العمل الإبداعي ،  
والشخصية المبدعة ، وعملية الإبداع ، فإنني أشعر بأن من الصعب أن  
يكشف لي السر أناس ليس لهم أية تجربة في مجال الإبداع الفني . قد  
تتفق أو لا تتفق مع ليون باتيستا البرتي ، ليوناردو دافنشي ، البرخت



ديورر ، ويليام هوغلوث ، يوجين ديلاكروا ، أوغوست رودن ، فينسنت فان فوغ . ولكنك حين تقرأ ما كتبه حول الفن تحس بالشرعية - لا تطرح أمامك نظريات أو فرضيات بل تجربة إبداعية جمعت عن طريق التجارب الشخصية .

أنا بعيد عن أن أقول إن الفنانين وحدهم يستطيعون الكتابة عن الفن . يستطيع أن يكتب النقاد والمؤرخون والمنظرون ، وحين لا تحس بصلتهم بأي فن أو نتاج ، ولا تلتقط ولو ظلاً بعيداً من الإنفعال أمام عجيبة الفن فإن من الصعب على أمثال هؤلاء المؤلفين أن يوحوا لك بالثقة وأن يغفوك ، إنهم يضاربونك بدلاً من أن يغفوك ، فهم مثل زائري المعرض الذين يتلفنون بينك وبين اللوحة التي تهم بالنظر إليها كي يحجبوا اللوحة عن نظرك ويفرضوا عليك أن تنظر إلى ظهرهم .

أظن أن حتى عالم الرياضيات الحقيقي يحس إحساساً عاطفياً بهذه المادة الباردة - الأرقام معاً نأنا نترك جانباً كونه يعرفها من جوانب لا نعرفها نحن . فكم يكون الحب ضرورياً في مجال الفن الذي هو بكامله وليد الحب . انظرية في الحب ؟ لم لا ؟ يكفي أنها توضع من قبل أناس يعرفون كيف يحبون .

قد يبدو ذلك هرطقة ، ولكن أكثر ممثلي علم الجمال الغربي ، وضمنهم أكثرهم إحتراماً يظهرون ، كما يبدو لي ، ذوقاً فنياً متصنعاً جداً وعدم أهلية للتوغل في الحقائق الفنية ، وفي أحيان غير نادرة يبدون عدم معرفة بالوقائع الفنية . بعض المؤلفين يردد ، فعلاً ، أسماء فيدييه ورافايلو أو تيتسانو وكأنهم لا يعرفون سواهم ولكن أحكلمهم تدل على أنهم لا يعرفون حتى هؤلاء ، إذ كل شيء يؤدي إلى ملحوظات عامة حول الموضوع أو الشكل « الجميل » .

من الصعب أن تقبل أن جوهر أحد الفنون ونواميسه يمكن أن تكتشف عن طريق تلملات مجردة من غير معرفة مراحل تطور ذلك الفن



وظواهره المحددة ، من غير دراسة خواصه لا من حيث علم البصريات وحسب ، وكموضوع للوصف الشفوي بل كتنفيد لتصوير تشكيلي يخضع للمبادئ التشكيلية الخاصة .

القول بأن مبادئ الفن يضعها علماء الجمال وتقع على الفنانين مهمة أن يدرسوا مدعين هذه المبادئ هو تعبير عن جراءة غير مبررة . مبادئ الإبداع يضعها المبدعون أنفسهم لا أناس يستطيعون في أحسن الأحوال أن يكون لديهم تصور غير مباشر للعملية الإبداعية . مهمة علم الجمال هي أن يدرس ويشرح ويعمم ويقوّم المبادئ المطروحة في الممارسة الفنية ذاتها كي يساعد على استيعابها ومن ثم تطورها اللاحق لا أن يخترع مبادئ تناسب هذه المنظومة الفلسفية أو تلك وتكون صالحة للانضمام إلى المنظومة .

إن عدم جدوى الكثير من النظريات الجمالية الموروثة من الماضي ، دون أن نتكلم على عيوب المنهج يعود ، بدرجة كبيرة ، إلى عدم فهم مهمات الدراسة الجمالية ذاتها . ومن هنا غياب دور هذه النظريات عن تطور العمليات الفنية . المنظرون يفكرون بنظرياتهم ، في حين يعنى الفنانون بعملهم باتزان غير آبهين بالنظريات . لقد أثرت آراء كانت وهيغل تأثيراً كبيراً على العديد من مجالات الفكر الإنساني . وينعدم تأثيرها في ميدان فن التصوير . لم يأبه نحاتو القرن الثامن عشر بآراء ليسنغ حول النحت ، ولا الانطباعيون بتصورات تن . أنه لوضع مطلق في التمزق الكامل بين النظرية والتطبيق يدفع بعض المنظرين ، دون أن يفتح أعينهم ، إلى مثل هذه الاستنتاجات .

مع كامل احترامنا لعبقريّة كانت لا مفر من أن نلاحظ أن كانت صرف الشعر أساساً من قصائد بعض المؤلفين اللاتينيين التي ظلت في ذاكرته منذ سنوات الدراسة . أما الفنون الأخرى فليست لديه عنها حتى مثل تلك المعارف المدرسية . لم يكن كانت خبيراً بالتصوير ليؤكد



أن اللون « شيء من الدرجة الثانية » وحتى « غير جمالي » لأنه يمثل زينة بسيطة .

الأمر لدى هيفل مختلف . ومع ذلك فإن تعميمات هيفل الجمالية قد تطورت على أساس من معارف غير تامة وعارضة حول الفن ، وخصوصاً الفن التشكيلي . وطبيعي أن يمثل الفن للفيلسوف مجرد مرحلة في دياكتيك الروح المطلق ، ومن ثم يمكن « تجاوز » هذه المرحلة وقد تنبأ هيفل بنهاية الفن . ولكن التاريخ لم يؤكد ، حتى الآن على الأقل ، تلك النبوءة القاتمة وهي في حساب ذلك تسجل سقوط ذلك الفن الذي يمثل لهيفل « أعلى درجات الشعر والفن عموماً » يتعلق الأمر بالشعر الدرامي الذي يلعب أكثر ما يلعب في الانتاج المعاصر لغيابه وليس ذلك منذ البارحة .

لقد قيل مراراً إن الفلاسفة يرتبون الفنون وفق تفضيلاتهم الخاصة ووفق معارفهم المحدودة . ووفق الطريقة ذاتها أعلن شوبنهاور أن الموسيقى ، التي كانت اهتماماته مركزة في مجالها ، هي « الأعمق من جميع الفنون الأخرى » .

كان ممكناً الافتراض أن المؤلفين الذين يطمحون لا للاحاطة بقضايا علم الجمال وحسب بل بقضايا التاريخ أيضاً سيظهرون كفاءة أكبر تجاه الإبداع الفني ولكن الأمر ليس كذلك . لو فهم فينكلمان جوهر العملية الإبداعية ونواميسها لما طرح كمهمة إبداعية سامية نشاطاً غير إبداعي مثل التقليد : « الطريق الوحيد أمامنا لنصير عظماء ، بل ولا يمكن تقليدنا هو تقليد القدماء . » وهذا عن أن فينكلمان قد اعتبر الفن الأثيني ذروة لا تبال فإنه قد فهم بالفن الأثيني تحديداً نتاجات الانحطاط المتأخرة تحديداً التي لا تمثل ذروة حتى في الفن القديم .

ومع أن ليسينغ يهاجم بحق معايير فينكلمان حول « البساطة النبيلة والعظمة الهادئة » فإنه لا يمتاز بنوع أكبر ولا بمعارف تشكيلية



أفضل . وليس مصادفة أن ميثاقه « لا وكون أو الحدود بين التصوير والشعر » يتناول كموضوع عظيم للدراسة المجموعة النحتية لا وكون من الفاتيكان وهي عمل إبداعي متأخر من الانحطاط الاثيني كرس له ليسينغ الكثير من التحليلات التي تعادل سذاجته كثرة كلماتها . ويشرح المؤلف بصفحات كاملة لماذا لم يصرخ لا وكون ألما ، بل يحتمل أنه تأوه ، لأن الفم المفتوح كان شيئاً مستحيلاً في النحت ، ويبعث الانطباع الأكثر إثارة للنفور « . وليسينغ عموماً يتعامل بمهابة مع حقائق في مجال لا يملك فيه سوى شهادات سطحية . ودون رغبة في اهانة ليسينغ وقد يكون دون بذل أي جهد حتى لقراءته يقهقه سخرية منه بعض أكبر النحاتين من أمثال أودون ، وكاربو وروذن مقلمين منحوتات بأفواه مفتوحة . وفي هذا المجال يتجاوز ريود كل معيار للتشابه في «ملرسيليزه البارز المشهور ، حيث يتخذ شكل الجمهورية تمظها ندائيا وقد فتح فمه الى أقصى حد ممكن .»

ويشرع أفغوست شليفل بدوره يصوغ سمات النحت ، ولكن فيما يخص ميكيلانجلو ، يعلن بنقاء سريرة « أنه لم يتعرف إلا تعرفاً سطحياً وغير كاف على إبداع هذا الروح السامي » . ويبقى سراً ما إذا كان الفيلسوف قد تعرف عموماً على حقائق في مثل رحابة هذا المجال الذي عكف على توصيفه . ولعلنا فإن إيبولت تن في كتابه « فلسفة الفن » قد تعامل مع فيض من الحقائق هو يا للأسف تعامل سطحي تماماً وقد شرحها بثقة في النفس لا توجد إلا لدى عاشق . وما دام الأمر يتعلق بالعشق فإن عاشق الجباية يستطيع أن يجبي من هذا الجهد مجموعة من المحصلات تشبه مثلاً : « المغزى الرئيسي عند رمبرانت ليس في الإنسان بل في مأساة النور المحتضر ، الساهي ، المرتعش المغلوب باستمرار من قبل الظلمة المداهمة » .

إن والد علم الجمال الانطباعي لا يستطيع حتى أن يفهم أن دراما النور هذه — لأن الأمر في الجوهر لا يتعلق بمأساة بل بدراما — هي



عرض بصري لدراما الإنسان التي هي الموضوع الأساسي بل الوحيد لفن رمبرانت ، دون أن نتكلم على أن تن لم يفهم شيئاً عن الصراع بين النور والظلام ، لأن النور هو الذي ينتصر أساساً عند رمبرانت ، أما المأساة ، إذا كان علينا أن نستعمل مثل هذه الكلمة ، أو على الأصح الهزيمة فتحل بالظلام .

ويظل علم الجمال البرجوازي يتطور بالطريقة ذاتها حتى أحدث الأزمنة . فإما أن يتهرب المنظرون من الإهتمام بالظواهرات الفنية لأنهم لا يعرفونها أو أنهم - إذا تعرضوا لها - يقدمون لنا سخافات محيرة . إن إيرنست مويتمان في كتابه « علم الجمال » المنشور عام ١٩١٣ يصبح المعبر عن أكثر الأذواق الحرفية تخلفاً فيرفض بتلويحة منه مبدعين من أمثال بيسارو ورونوار وسيزليه ، ومونيه ، ورودن وغيرهم ، في حين يعترف بهم متوسطو الثقافة حتى من المحافظين .

إن استثناء واحداً يؤكد القاعدة يمثل علم الجمال الفرويدي . دون أن نزع أن استنتاجات فرويد المعروفة يجب أن تهمل حتماً . علينا أن نلاحظ أن فرويد فيما يخص الحقائق الفنية ذاتها كان عاجزاً عن التوجه فيها ويتجلى ذلك بوضوح في بعض النصوص . ولكون تعاليمه بعد الحرب العالمية الأولى قد اكتسبت انتشاراً واسعاً ، ولكون سلفادور دالي ، من ناحية أخرى ، يعتبر أن الدعاية هي أم النجاح فقد قرر الفنان القيام بدعاية بالفكر المشهور فأعلن نفسه تلميذاً له . يقال إن فرويد أثناء زيارته الأولى لدالي كان مرتبكاً جداً تجاه لوحات « تابعه » ولكن العالم لطيفة قلبه أو قلة دهائه ، أوحى بأن السريالية يصعب ألا تكون وليدته وهكذا . للمرة الأولى ، وقد تكون الأخيرة ، تتضافح النظرية الجمالية والممارسة العملية الفنية في الغرب .

تبدو حال النقد الفني موحية بالمزيد من الأمل . وإذا كن القسم الأكبر من المبدعين يبدون من عدم المبالاة بالنقد قدر عدم مبالاة بنظريات علم الجمال فإن النقاد ، على الأقل ، وخلافاً للمنظرين ،



مرغمون على إقلمة صلة مع الحقائق الفنية . من المحتمل أن مصوري القرن الثامن عشر ما كانوا ليتأثرون بتقويمات ديدرو ، ولكن ما لا شك فيه هو أن « سالونات » ديدرو قد لعبت دوراً محدداً في تكوين الأذواق الجمالية للمجتمع . وعلى الرغم من أن فان غوغ كما كتب : « معجب ببودلير » فهو ينفر من حقيقة أن بودلير لم يفهم رمبرانت : « أنا أقبل بودلير لكونه شاعراً حديثاً ، كما هو موسيه ، ولكن لا ينبغي أن يختلط علينا حين نتكلم على التصوير » . وقد ناقش رودن أيضاً بعض معالجات بودلير للنحت . ومع ذلك يبقى بودلير ، بغض النظر عن أخطائه المحدودة وتحيزه المفرط ، أكثر النقاد الفنيين تعمقاً في فرنسا في القرن الماضي .

ماذا سنقول عن عشرات الآخرين الذين حازوا ثقة الجمهور البرجوازي ولكنهم صاروا منسيين منذ زمن بعيد أو ظلوا كالفرائب في تواريخ ضيق الصدر والحماسة . لقد وجه هؤلاء السادة طوال قرن بكامله صيحات المشاهدين ضد كل المجددين المعترف بهم الآن كقمم في الفن ، وقد دفن أمثال هؤلاء من رافضيه في مزبلة التاريخ .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدا وكأنما قد حدث تحول نحو الأفضل ، ومع أن التحول كان سطحياً فإنه كان يبدو جلياً أحياناً . صحيح أن شانفلوري ومن ثم ديورانتى صاروا منافحين عن انواقعية . صحيح أن بعض النقدة الشبان قد شاركوا الفنانين في التمرد الانطباعي . ولكن يبقى صحيحاً أن النظرية والنقد قد تغلبا على عزلتهما وبلغا النهاية المعاكسة ، ثم تحولوا سريعاً إلى خادمين للتيارات الطبيعية .

التجريبية والتكميلية ، والسورالية والتجريدية لها مدافعون متعصبون عنها ، تصل مهمتهم إلى شرح وبرير وتوكيد كل ما يتلطف أمثال هؤلاء الفنانين بطرحه على الجمهور . تحول النقد إلى عدم نقد . وانحدر الموقف الجمالي إلى تحزب سخيف . وتحول كتبة التعقيبات الفنية إلى الخدمة لدى المعارض التجارية .



وإذا كان ماركس وانجلز قد نجحوا في صياغة مبادئ علم جمال غريب عن التصورات غير المجدية ومفيد فعلاً ويصلح كي يكون أساساً سليماً للممارسة العملية فإن ذلك لم يحدث ببساطة لكونهما كخالفين للعلم الاجتماعي ينبغي ان يصنعا تعريفاً للفن كظاهرة إجتماعية . كان ماركس وانجلز مثقلين بدهمات لا تؤجل فتركا ذلك الهم لاتباعهما المقبلين او طرحا حلاً نظرياً توصل إليه فيما بعد اتباع معروفون ، او بكلام ادق، علماء اجتماع سوقيون . وإذا أصبح ماركس وانجلز مؤسسين لعلم الجمال فإن السبب يعود إضافة إلى صفاتهما كمفكرين عبقرين إلى كونهما قد عرفا مختلف الفنون وفهما نواميس تطورها ، وقد احبا تلك الفنون وقوماها وفقاً لذوق فني رفيع التطور .

لم يخترع ماركس وانجلز المبادئ العلمية لعلم الجمال وكذلك لم يخترعا مبادئ المادية الديالكتيكية . لقد استخلصا هذه المبادئ من الممارسة الفنية ، لانهما عرفاهما من جهة ، ولانهما من جهة استعمالاً معياراً ضرورياً لفصل الدائم عن العرضي ، الحي عن الميت ، التقدمي عن الانحطاطي . لقد بنيا نظريتهما على التجربة الفنية الانسانية الاثمن طوال قرون كثيرة ، وتشهد أعمالهما على صلتها النافذة بابداع اكبر المعلمين - اسخيل ، دانتي ، سيرفانتس ، شكسبير ، بلزاك ، ومنحوتات العصور القديمة ، وتصويرات عهد النهضة وغيرها .

ونجد الإحساس ذاته والحب عينه عند لينين ، فطوال حياته المتوترة والطافحة بالمغامرات كثوري ، ومع نشاطه الضخم كسياسي ومنظر وفيلسوف استطاع لينين ان يجد وقتاً لنتاجات الفن أيضاً . لقد اطلع على إبداع كبار الكتاب من كل الأزمنة ، هومروس وايسوب وشكسبير، وغوته وشيلر ، وبايرون وهوغو وزولا ، وشو ، ورولان ، ولن نتكلم على الكلاسيكيين الروس ولن نذكر بتحليل لينين العبقرى لاببداع تولستوي . معروف ميله إلى الموسيقى والاحترام الذي تكلم به عن « اباسيوناتا » بتهوفن « انا مستعد للاستماع إليها كل يوم ، موسيقاً



مدهشة» غير انسانية . افكر دائما وربما باعتزاز ساذج: هاكم الاعاجيب التي يستطيع الناس أن يصنعوها ! » .

ولاسباب معرفية لم يكن لينين في وضع يسمح له بدراسة كنوز الفن التشكيلي ولكن لوناتشارسكي قد كتب : « كان لدى لينين القليل من الوقت في حياته ليعنى بعمق بالفن وكان يرى انه غير ضليع في هذا الميدان ، ولأن الهواية كانت غريبة عنه وبغضضة إليه فإنه ما كان يحب أن يتكلم في الفن . وعلى الرغم من ذلك فإن اذواقه كانت محددة تماما . لقد احب الكلاسيكيين الروس : احب الواقعية في الادب وفي التصوير الخ . » وكان لزاما على لينين أن يقضي ليلة في منزل فيه مكتبة غنية بكتب الفن . قال لينين للوناتشارسكي صباح اليوم التالي : « اي مجال جذاب هو تاريخ الفن . كم من العمل هنا للشيوعي . حتى الصباح لم اتم ، كنت اتصفح الكتب طوال الوقت ، اكتب اثر الكتاب . واحزنني انني لم اجد الوقت ولن اجد له لاعتنى بالفن . » .

إن هذا الاستطراد البسيط مؤثر فعلا : فالتأثر المنشغل تفكيره بكل هذه الهموم الملحاحة والمعلقة يمضي الليل بكامله يقظا كي ينقب في كتب الفن . وفي الوقت نفسه يمضي عشرات الجمالين البرجوازيين كل حياتهم في مكاتبهم مشغولين باستيعاب مسائل الفن دون أن يبذلوا جهدا كي يذهبوا الى المتحف القريب كي يروا كيف يبدو في الواقع هذا الشيء الذي هو الفن .

في كل علم جمال لينين ، المتطور على اساس نظريته «العبقريّة حول الانعكاس ، في اعداد مشكلات الواقعية ، بشأن الطابع الطبقي الحزبي الادب والفن ، وحول الشعبية والإرث الفني وغيرها ، تبرز سمة جوهرية من العبث أن نبحث عنها في نظرية علم الجمال البرجوازي الأكثر دهاء : إنها الصلة العضوية بين النظرية والممارسة، بين الموضوع الفني ومواضيع الحياة . مفهوم لا كسكون أو كنمو النبات بل كنمو عاصف لا يكبح : « كل الانتهازيين يحبون أن يقولوا لنا : تعلموا من الحياة ، ويا للأسف



لا يفهمون بالحياة سوى خير المراحل الهادئة ، أزمنة السكون حين تكاد الحياة لا تتقدم إلى الأمام . وهؤلاء الناس العميلن يتخلفون دائماً عن دروس الحياة الثورية . عقائدهم الميتة تظهر دائماً وراء السيل العارم للثورة المعبرة عن أعمق احتياجات الحياة . » .

إن حب الفن وفهم الفن مستحيلان ما لم يكن ثمة حب وفهم للناس مبدعي الفن . نعلم جميعنا أن لينين كان شخصية فائقة ، ولكن تلك الفتنة ، ليست شيئاً مجرداً ولا تسف إلى تأثير التصرف الظاهري ، استطاع لينين أن يجذب وأن يوحد المبدعين لأن الصلاية المبدئية لديه ، مع عوامل أخرى ، ممزوجة بالفهم والتعاطف مع العامل ، والعمل في المجال الفني ضمناً . إن لينين ، وقد أكد المبدأ الطبقي الحزبي في الفن ، قد أكد في الوقت نفسه أيضاً أن « كل فنلن ، كل من يحسب كذلك ، له الحق في أن يبدع بحرية . » . وإذا أشار لينين إلى أن الأدب يجب أن يتحول إلى جزء من قضية البروليتاريا قد ذكر في الوقت نفسه بأن من « الضروري ضمان فسحة كبيرة للمبادرة الشخصية ، للميل الفردية فسحة للفكر والخيال ، للشكل والمضمون . » . وإذا صان كنز الميراث الثقافي من جنابة العلمية به لينين إلى أن احترام التراث لا يعني الاكتفاء بالتراث ، بل يجب أن تدعم « أجنة الجديد أياً كانت إذ ستصطفى الحياة منها الأكثر قابلية للحياة . » .

في علم جمال ماركس وإنجلز ولينين فكرة لم تصغ خصوصاً ولكنها ظاهرة وضوح كبير : إن مشكلات الفن لا يمكن أن تحسم خروج مشكلات الحياة ومستقلة عنها ، ولا خارج العملية الفنية الملموسة الفريدة الحية ومستقلة عنها . كل طريقة أخرى ، حتى لو أدت إلى تخمينات ثمينة تغامر بأن تبقى مندورة للنسيان على رفوف المكتبات وخالية من أية قيمة للممارسة الإبداعية . إن عمل كلاسيكينا يبرهن أفضل برهان على أن ضرورة وجود تعميمات نظرية كبيرة لا يفرض أن تتم هذه التعميمات حتماً على الارتفاع شائع بحيث لا تطل من ظاهرات الزمن الطلوة . إن من



يخاف جداً من ظاهرات الزمن «الطارئة» يقبل جميع المفامرات بالبقاء خارج الزمن ، خارج الحياة .

أورثنا كلاسيكيونا طول اكبر واصعب المشكلات الجمالية . ومن التعسف أن ننتظر منهم أن يحلوها بإسهاب . وعلى كل حال لا بد من أن يبقى عمل للخلف . ومن العدل أن نلاحظ أن قسماً كبيراً من هذا العمل قد أنجز إلى الحد الذي لا يمكن أن يعتبر معه شيء ما قطعياً في هذا المجال ، حيث تبرز باستمرار واستمرار مشكلات جديدة . فإما لأن كل شيء لم يكتمل أو لأن الجهود في مرحلة معينة قد وجهت إلى الاتجاه الغلط ، أو لأن المشكلات معقدة فعلاً وكل تولد فيها يجلب تلوينات جديدة ، ولكن « الحقول البيض » أو بكلام أدق المداخل الجدالية في علم جمالنا ليست قليلة . وهذا طبيعي في علم جمال لا يزعم أنه منظومة اكتملت دفعة واحدة وإلى الأبد ، بل هو يمثل منهجاً «بداعياً» يتطور مع تطور الحياة .

الحال كذلك ، ولكنني حين أسأل الطلاب بعض الأسئلة البسيطة — « ما هو الفن ؟ » أو « ماذا يمثل الإبداع الفني ؟ » أو « ماذا نفهم بالمتعة الجمالية ؟ » أفكر في أحيان غير نادرة بأن من الصعب عليّ أن أجيب عن هذه الأسئلة مع أنني أزعم الامتياز . هذا لا يعني أنني لا أفهم الصيغ الموجودة وأنني لا أملك آرائي الخاصة — فانا ألقياها في المحاضرات — بل أن كل التحديدات « التعاريف » غير مؤهلة لأن ترضيني تماماً وأظن أنني لست وحيداً في ذلك . لا أسمى ، طبعاً ، إلى القيام بإعادة نظر ولا لأن أقوم النتاج النظري في العقدين الآخرين بل يكفي أن نفتح أحد المصادر حتى نجد صيفاً من الطراز التالي :

« الفن : « الانعكاس للواقع في صور فنية ، وشكل جمالي سام لتملك العالم وتجسيده . « شكل سام ؟ من الممتع أن يعرف الشكل اللغوي . أما « الانعكاس في صور فنية » فهو خداع ذكي للقارئ بواسطة تفسير يهرب



من التفسير إذ ينبغي من الآن فصاعداً أن نسال ، ماذا تمثل الصور الفنية؛ وقد يكون للجواب أنها صور الفن .

أو :

الفن : « شكل خاص للوعي الاجتماعي والنشاط الانساني يمتزج فيه ، عضوياً ، المعرفة الفنية ( التصويرية ) للحياة مع الإبداع وفق نواميس الجمال . » وعلى الرغم من كثرة كلمات هذه الصيغة فإنها تفسر الغامض بإيراد أكثر من غامض واحد مثل « المعرفة الفنية » و « الإبداع وفق نواميس الجمال » دون أن نضيف أن « الشكل الخاص » لا يحدد شيئاً على الإطلاق .

فلنتقل إلى الإبداع الفني : « يتوجه الفنان دائماً إلى معاصره ، يقاسمهم عن طريق الفن وجهات نظره إلى الحياة ، يعرض أمامهم مثله الأعلى الاجتماعي والجمالي . » فلذا سقطت من هذا التعريف كلمات « عن طريق الفن » التي تحتاج بدورها إلى تفسير فإن هذا التعريف قد يجد النجاح ذاته إذا استعمل لغير الفنان أيضاً ، مثل الصحفي والمحرر والمحاضر في إحدى حلقات علم الجمال .

وثمة ما هو أبسط : المتعة الجمالية . « يعبر عنها بشعور الرضا، الفرح ، وبالرقي العاطفي لكل قوى الانسان الروحية . . . أجل ، حتى « لكل » . . . وأي رقي ، وأي فرح . . . بعد مثل هذا التعريف سيكون رد الفعل لدى المشاهد أمام العمل الإبداعي أكثر وداعة ، إذ ستكون لديه كل الأسس ليظن أنه خبر المتعة الفنية .

أخذت الأمثلة كيفما اتفق ولا أؤكد إنه لا توجد محاولات صياغات أكثر جدية . وعلى الرغم من ذلك فإن وجود مثل هذه التعاريف البدائية والتفسيرات التي لا تفسر شيئاً ذو دلالة كافية . وليس ذا دلالة فحسب بل هو يجعلنا نتكلم ، ونبحث ، ونعرض ما نراه حول المشكلات مصحوباً



بغير القليل من فرص الاخفاق . إنه الحق في أن تجرب حظك . أو كما يقال بلغة علمية - الحق في الاختبار . ولأننا لا نطمح إلى عرض إسهامنا في المجال النظري ، فالأفضل أن نقرب من الوقائع ، محددين إلى الحد الأدنى التجريدات الجمالية .

في مجال كالمجال الفني ، أن تكون الدراسة علمية أكثر من الضروري ، فذلك يعني في الممارسة أن تنعزل تماماً عن الفنية . طبيعي أن تكون للدراسة العلمية نوعيتها ، ولكن هذه النوعية لا يمكن أن تكون محايدة تجاه نوعية المادة المدروسة ، ومنفصلة عنها تماماً . إذا لم يبرز لدينا موقف انساني صرف من مؤلف معين إذا لم نستمتع بالعمل الفني كفن ، إذا لم يبق في نفوسنا شيء من دفء من هذا السحر ، إذا نسينا ، ونحن منغمرون في التحليل ، أننا ندرس فناً ، وليس شيئاً ميتاً ، فإن انعدام الفنية في طريقتنا يصعب أن يعوضه المنطق والرسوم النظري لدى المنطقة .

إن العديد من الدارسين إذ يذهلون أمام صعوبة أن يحيطوا ويصوغوا العمل الإبداعي ، والعملية الإبداعية ، والفن كظواهرات شاملة يحاولون التوغل فيها عبر هذه الناحية المنفصلة أو تلك . وهكذا يتكاثرون المتخصصون في الدراسات الجمالية المسلحون بطريقة دقيقة محددة - علمية اجتماعية ، نفسانية ، غنوصية « معرفية » أكسيولوجية ، بنيوية ، وسميوتية ، وكبيرنيتيكية .

من الممكن طبعاً ، أن تدرس الواقعة الفنية أو سواها بمظاهر مختلفة جداً ولاهداف متنوعة جداً . لا شيء يمنع من أن تدرس رواية بلزاك ، على هذا الأساس ، دراسة جغرافية وتاريخية واقتصادية أو حتى وفق معرفة الاخلاق بالخط « غرافولوجيا » على أساس من خواص المخطوط ، الأمر الذي قد يقربنا من المؤلف أكثر مما يقربنا الاحصاء الحسابي للكلمات وتوافقها . إن هذا التوسيع وهذا الفصل للدراسة الحاصل في الكثير من الدراسات الجزئية ، إذا لحق بأكثرية المؤلفين



العالمين وبأكثرية النتاجات الهامة - الأمر الذي يا لحسن الحظ، لم ولن يحدث - فقد يؤدي إلى جبال همالاتا حقيقية من الأبحاث العلمية التي تفوق عشرات المرات من حيث الحجم المادة الفنية المدروسة ذاتها ، جبال همالاتا تعتبر انسياحة عليها مخاطرة بالنفسية الانسانية وتمارس لا للتعلم ولا للمتعة بل من أجل المعاقبة .

كل عالم جمال وكل ناقد فني يبرز مسبقاً ، حتماً ، هذه الجوانب من المادة أو تلك أثناء عمله عليها، وفقاً لهدف الدراسة ولترتيبه الفردي، ولإعداداته ، وذوقه وأفضلياته . وهذا طبيعي تماماً ولا يفسد نجاح الدراسة شريطة ألا تبقى جوانب المادة الأخرى خارج إهتمام الناقد الفني بغض النظر عن درجة ظهورها في العرض ذاته . ولكن الميل إلى أن تكون الدراسة موزعة على العديد من الطرق ستكون نتيجة الأولى ، كما يخيل لنا ، هي التخريب ، والإخلال بالتوازن ، وأحياناً تكون التخريب الشامل للظاهرة ككل عضوي كامل ومن ثم موتها ، أي الوصول بالدراسة ذاتها إلى الفشل وإلى المأزق .

ومع انتشار المبادئ الكيبرنية اليوم وخصوصاً نظرية الإعلام صار من الدارج للنظر إلى الفن كإعلام وإلى الوسائل الفنية كاصطلاح . مثل وجهات النظر العلمية هذه يصعب أن تمثل أكثر من عبادة موضة « سنوبيزم » غير مثمرة ، مألوفة مع الجهل المتبجح . ليس لأن كل معروف وكل أولي يخلطنا كمصطلح جديد : كل نتاج انساني يحتوي في ذاته إعلاماً ما ، وهذا معروف منذ زمن ، وليس لأنه يفقد خاصية الفن : فالكرسي الذي صنعه الحرفي ، والشكل الذي نحته النحات مصدران للإعلام . بل لأن محاولة الانحدار بتشكيل ، المتفرد ، غير المتكرر إلى منظومة مجردة من المصطلحات وإلى علاقات رياضية صرف تقل على عدم الفهم للخصوصية .

وبكلمات أخرى إن هذه النظرية الإعلامية تعلمنا بمهابة كبيرة بحقائق بدهية معروفة تماماً ولكنها غير مؤهلة لأن تطرح أي إعلام عن الفن كفن .



التصورات الإعلامية وكذلك التركيبات في حينها هي محاولة فارغة للدخول في مجال اختصاص من قبل أناس ليست لديهم أية تقاطعات في هذا المجال وتعقلهم يبدو جلياً أنه غريب مبدئياً عن ذلك المجال . إن توغلك في الفن عن طريق الرياضيات والتجريدات الكلامية ، يماثل محاولتك أن تفعل الحب بطريقة نظرية .

الدراسة النظرية ممكنة وضرورية حين تصدر عن خاصية المادة المناسبة وتقوم على انجذاب روحي معلوم إلى هذه المادة . ومن المضحك وغير المجدي الاعتماد على الذكاء الجاف وعلى أدوات مخصصة لمجالات مختلفة تماماً .

لقد قال أرسطو : « يوجد العلم من أجل العام فحسب » خاصية الفن تقوم إلى حد كبير في الجزئي : الرؤية الفردية ، التجربة الفردية ، الخيال الفردي ، فريدة الصبغة الفكرية ، كل ذلك - منصر في التصور الفردي الذي لا يتكرر . نصح فلوير : « ادرسوا الموضوع حتى يصير جوهر اختلافه عن كل موضوع آخر مقبولا ومصاغاً بكلمات . » وبعد اكمال هذا العمل الشاق إذا ظهر أحد المنظرين وفصل الفردي وأعادنا إلى العام فالرب يعلم أي إسهام سيكون ذلك منه في الفن وفي العلم . ويمكن القول ببساطة إن العالم يخرب في الغالب ما بناء الفنان بجهد كبير . إن الإسفاف بالصورة الفنية إلى مستوى مصطلح يحمل الإعلام هو إسهام مشتببه به . المبدع يقونن ، المشاهد لا يقونن ويبقى واضح النظرية فوقهما فيعمم . ويتحول الفن إلى طرح وحل كلمات متقاطعة ، ويتحول إلى مسطح إذا لم نقل إلى لعبة بليدة ، ومعروف أن حتى أنصار وجهة النظر إلى الفن كلعبة لا يتصورونها تصل إلى ذلك الحد من البلادة .



مضى اليوم الحزيراني . كأنما الاختناق قد خف في المقر . عبر النافذة نصف المفتوحة يتسلل نسيم خفيف معتدل الحرارة . أنهم



ياشعال سيجلرة ولكن منظر المنفضة المليئة بأعقاب السجائر يذكرني  
بأنني قد تجاوزت كثيراً العدد المعتاد . في فمي مرارة وفي رأسي إبهام ،  
إذا لم نتكلم على الألم في مؤخرة العنق وهو غير مبهم . فبعد أن امتحنت  
قراءة أربعين شخصاً لا بد من وجع الرأس .

أمام مكتبي تنتشر بضعة مناظير صغيرة . كأنما في ناد ليلى صغير ،  
قبيل إغلاقه . إثنى عشرية الكراسي فارغة . زبون وحيد متأخر ما زال  
يهوم نساءً هناك في الزاوية . قد يكون ظل يهوم هناك طوال أكثر من  
ساعة .

سالته :

— ماذا ، هل أنت مستعد ؟

نهض الفتى باشمزاز وتقدم . لا أعرف كل طلابي فهم قراءة مائتي  
شخص ، ولكنني تذكرت هذا لأنني جعلته يرسب . . لا لأنه لا يعرف بل  
لأنه يجادل في مسائل يجهلها

— اجلس .

نظر إلى الفتى متردداً ثم حول نظره إلى الكرسي الفارغ قرب المكتب ،  
ثم نظر إلى ثانية . فتى واهن شاحب الوجه ذو لحية صغيرة غير كثة .  
خرق رثة ، قميص بخطوط زرقاء وبيضاء .

غمغم الفتى بانزعاج :

— أفضل أن أمتحن في الخريف .

« في الخريف ، يعني للمرة الثالثة . ومادام للمرة الثالثة يجب أن  
أتركه . »



— ألم تدرس ؟

— إي ، درست ، ولكن ..

يبدو أنه تعود علامة الرسوب ، الاثنين ، بعد أن أخذ كثيرون ممن سبقوه علامتين . ويحتمل أنه تطور أنني سأكثر في وجهه .

قلت :

— هيا ، اجلس .. ما سؤالك ؟

غمغم الفتى وهو يقدم لي البطاقة :

— منهج الانطباعية .

— بسيط .. هيا تكلم .

اطمان الفتى واسترخى على الكرسي وحاول استجماع افكاره وكانه لم يستجمعها طوال ساعة .. ثم بدأ يتمم متضايقاً بعد فترة من الزمن . تركته يتمم وحولت نظري إلى النافذة نصف المفتوحة كي لا اضايقه . اقفرت باحة الاكاديمية . هناك ، فقط ، على دكة تحت الاشجار تجلس فتاة في فستان وردي ، تجلس وتدخن . مددت يدي من جديد إلى السجائر . واحدة أكثر ، واحدة أقل ..

سألت وقد دعتك العقب في المنفضة :

— انتهيت ؟

— لا أتذكر غير هذا . السيجارة لا تستمر أكثر من عشر دقائق . عشر دقائق لمنهج بكامله . منهج الانطباعية . امر بسيط .



غمغم الفتى وهو ينهض :

— هل سأعود للامتحان في الخريف أيضاً ؟

اجبته وأنا أضع البطاقة في لائحة الامتحانات :

— لن تعود . وضعت لك ثلاث علامات . بضع ثلاثات ، بضع  
أربعات ، وخمستان . . . البقية . . علامتان لكل منهم . لماذا لا تدرسون؟

— يحتمل أن الفتى قد حسب سؤالي فصاحة صرفاً فلم يجب :

— ألا يمتعك أن تعرف كيف يعمل رمبران وبوغا . . . .

أوما الطالب يا شمرزاز وكأنه يريد ارضائي :

— يمتعني . .

غمغمت وأنا أجمع الكتب :

— ممتع ، ولكنه غير ممتع .

سمع الفتى لنفسه بالقول :

— إي . . . من يعمل الآن مثل رمبرانت . .

— وبوغا ؟

— وبوغا أيضاً . .

— وكذلك سيزان .

« وسيزان أيضاً » لم يفلها لكنها ارتسمت في نظره .



وضعت الأوراق في الحقيبة والسجائر في جيبني ، استطيع الإنصراف .  
كفى أسئلة واجوبة اليوم على الأقل . ومع ذلك سألت :

— ما الممتع إذن ؟ البوب آرت ؟ أم الواقعية المفرطة ؟

هز الفتى رأسه :

— البوب آرت مضى زمنه .

— إذن ، الواقعية المفرطة ؟

— أجل . الواقعية المفرطة . ما يصنع اليوم عموماً ، في وقتنا الراهن .

— وليذهب الكلاسيكيون إلى معرض الجثث .

— ولماذا إلى معرض الجثث .. توجد متاحف .

أومات أ

— أنت مصيب . ولكن المتاحف ملل حي .

نظر إلى متردداً ، وكأنما اختلط عليه الأمر ، يتكلم أم يصمت .

— ينبغي أن نصير فناني الزمن الجديد . لقد قلت ذلك نفسك .  
فلماذا علينا أن نفكر بثلج السنة الماضية .

غمغمت :

— من حسن حظك أن جاء سؤال الانطباعية من نصيبك . لو عالجت  
« المأساة والحداثة » لكنا سنلتقي في الخريف .

حين خرجت بعد زمن قصير رأيت الفتى ذا القميص الأزرق يسير  
على ممر الحديقة بصحبة الفتاة ذات الفستان اللوردي . يحدثها الفتى



حديثاً ما وهو يهز يمناه قرفاً . محتمل أنه يصف حوادث مؤسفة . أو  
ربما يصف كيف دعك أنفي .

فكرت : لقد هرمت . ما دمت تتكدر لهذه الأمور فهذا يعني أنك  
هرمت . نسيت أنك قد صنعت لوحات تكعيبية ذات حين .

إنه لواقع . أتذكر أن ذلك كان في الشهر الحار قبل امتحانات  
الثانوية العامة وأنني كنت قد اشتريت . لأول مرة ، أنبوي تلوين طريين .  
وبدلاً من أن استعد للامتحان كطالب مجتهد صورت سريعاً منظرين  
تكعيبين بفنر ماخيل لي أنني سأوفق بالتكعيبية . بدت سهلة جداً .  
وتهيأت كي أصير معلماً في الثالثة . ولكنني تذكرت ، أن الثالثة ستشبه  
الآخرين وأبعدت الألوان . وبعد بضعة أيام تحولت إلى التجريبية . صورت  
الشاعر ساشو فوتوف بوجه مبفستو فلي أخضر على خلفية من سماء  
بنفسجية واسطحة مدينة حمراء .

كان فناني المحبوب في ذلك الزمن هو فان غوغ . ولكن فان غوغ  
بدا لي عصياً على التقليد فتسكت أساساً بالتجريبين الألمان وخصوصاً  
الذين عملوا ببيع مسطحة مثل كيخنر وبيخستين ، إذ كانا سهلين .

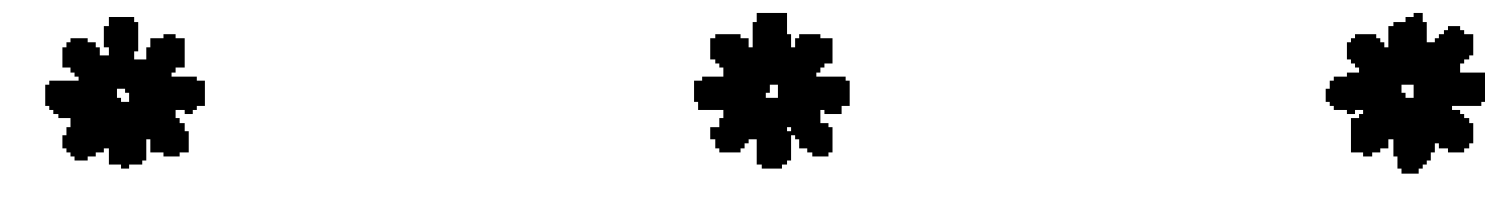
أن تكون حديثاً ، في رأيي ، أن تكون نوياً . الفنانون الجدد الذين  
اعتبروا الأحداث في زمنهم كانوا ، في أكثرهم . شيوعيين . وأنا أيضاً  
كنت من الجدد مع أنني ما تخيلت أنني فنان . لقد تخيلت أشياء كثيرة  
حينئذ وبيدئذ أما هذا فلا . لهذا إديّ الكثير من الفنانين الأصدقاء .  
وبضمنهم المقبلون . لا أذكر أن أحداً منهم نظر إلى الكلاسيكيين بلا  
اكتراث . لكل واحد آلهته ولا أذكر أن أحداً منهم قال عن رمبرانت أو  
دوغا - « من يعمل الآن هكذا ؟ » كأن الكلاسيك بقرة يجب أن نحترمه  
فقط . نقدر ما نستطيع أن نحلب منه بعض المعالجات للتطبيقات الملحة .

والآن يبدو أن الراهن هو الذي يستحق الانتباه . بل وليس الراهن  
بل ما هو وليد آخر ساعة . حمداً لله لأن هذا لا يشمل الكل بل أساساً



اولئك الذين يحرصون على امتطاء ظهر الموجه دون ان يفكروا كثيراً إلى اين تحملهم . إنهم قلة فعلاً ولكنها ظاهرة محيرة .

حين كان والدي ينضم إلى جماعتنا المعتدة بنفسها كنا نصير جميعاً أذاناً صاغية لحديثه عن المعلمين الذين يحبهم لا احتراماً للشيخ فقط بل لأننا كنا نريد أن نسمع شيئاً جديداً عن الساحرين العظماء . ممكن دائماً أن يسمع الشاب جديداً لأنه ما زال لا يعرف سوى القليل . أما أمثال هذا الذي في الخرق فليسوا محبي إطلاع إلى هذا الحد . الأشياء جديدة ؟ حماقات . أشياء جديدة عن أمور قديمة . معطيات جديدة عن تلج السنة الماضية .





## اللوحة امامنا

قد يكون افضل جواب عن سؤال : كيف ننظر إلى اللوحة ؟ هو : « كما تشاءون . » كما تشاءون ، لأن التعامل مع الفن أمر مشيئي . كل عنصر من عناصر الطبيعة قد يحطم عفوية التلقي . اما القواعد فهي دائماً شكل للطبيعة الذهنية . . كما تشاءون — لأنه بأسلوب « النظر » يتحقق دائماً شيء متفرد لا ينبغي أبداً ان يفسر . والمهم في النهاية هو ليس كيف ننظر بل ماذا نرى . كما تشاءون — لأن ميكانيكية الإدراك البصري يعرفها مسبقاً الفنان الخبير ويكون قد طابق الخيال مسبقاً مع خواص بصرنا ، كي تكون اللوحة « مرئية » جيداً ومفهومة فهماً صحيحاً .

يعرف الرسام ان نظرنّا يتحرك من اليسار الى اليمين ، كما هي الحال أثناء القراءة . . وان الضوء القوي او الاجزاء الملونة تلويناً لامعاً هي التي تفرض نفسها على العين أولاً ، وأن العين ، منجذبة من شكل إلى آخر ، تتابع تحركها اوتوماتيكياً باتجاه هذا الشكل ، كي تصل إلى الشكل التالي . الذي يرغمها على تغيير إتجاهها أو ان تظل على الخط ذاته . إن المنظومة المنسجمة ، الحس البصري ، وتوزيع الاضواء والظلال ، وتسلسل المحاسن ، ومزج التناغمات وكل البناء الغني للخيال هي في الجوهر متلائمة مع «نظرنا» . ولهذا فإن اللوحة التي هي في الواقع مسطحة السطح قد تكون لدينا انطباعاً بالأبعاد الثلاثة ، امتداداً وعمقاً، أما الصور التي ليست أكثر من دهانات ملونة فانها تضيف منظر الشخوص والعناصر . إن مبادئ علم المرئيات والخطوط ، والصيغة المضادة ، المظلة الملونة ، هي التي بفضلها يشكل التسطح مدى ، اما



البقع الملونة - في الشكل الحجمي فهي مبادئ للتنفيذ التشكيلي بمقدار ما هي مبادئ لطريقة رؤيتنا .

وعلى العموم يتكون انطباع بأنه لدى العلاقة المتبادلة بين الفنان والمشاهد تبقى كل الصعاب والواجبات في قائمة حساب الفنان ، بينما تبقى للمشاهد حرية أن ينظر - قدر ما يشاء وحسبما يشاء . الأمر هكذا وليس هكذا . يكون الأمر هكذا إذا دخلنا الى معرض وفي نيتنا أن نسهر وأن نمشي بين اللوحات . والأمر خلاف ذلك تماماً إذا كانت لدينا نية ورغبة في أن نأخذ من اللوحات كل ما تقدمه فعلاً . إن وجود المزاج المناسب لا يعني ، طبعاً أن نخضع حتماً لطقوس من الارشادات الصارمة ، ولكنه مع ذلك يفترض وجود درجة معينة من الاطلاع الفني .

إن الفن ، باعتباره خلقاً وتقبلاً ، ليس لعبة ، على الرغم من أن بعض المنظرين يؤكدون عكس ذلك . ولكن ، حتى لو كان لعبة ، فمن المعروف أنه كي تشارك في لعبة ما ينبغي أن تعرف قواعدها . حتى حين نغني كرة القدم أو الطربيب ( بيلوت ) لا يجادل أحد حول هذه الحقيقة الأولية . أما حين يتعلق الأمر بالفن فإن أناساً غير قليلي العدد يعلنون أن لا حاجة ولا يمكن أن تكون ثمة حاجة لاية متطلبات سوى إلقاء النظر . فما دمت تملك عينين فانت تستطيع أن تتقبل اللوحة ، أما إذا لم تفهم اللوحة ، مع أن لك عينين ، فينبغي البحث عن الذنب في ذلك لدى الفنان .

ثمة فنون لا يمكن ملاحظة عملية استعمالها ، والأدب هو المثال على ذلك . كيف يقرأ شخص ما كتاباً ما - إلا يستعجل منذ البداية ليعرف ماذا حدث في النهاية . إلا يتجاوز الوصف ليتبع الحدث بسرعة، هل يهتم بالتصادمات وحدها أم يجهد كي يتوغل في الطباع ، هل يتصفح الكتاب أم يقرأه بتمعن طوال شهور - وهذه أمور لا يمكن أن نبت فيها إلا بطريقة غير مباشرة . إن تأمل الرسم أو النحت يتم ،



اغلب الاحيان في اما كن عامة حيث تتاح لنا الامكانية التامة لمراقبة سلوك الجمهور .

بعض المشاهدين يسير حول المعروضات بخطا متمهلة ، لقد قرروا ، براحة بال ان يطوفوا انصالات ولكن دون ان يتوقفوا هنا او هناك . ثمة آخرون ، على العكس من ذلك ، يتوقفون هنا وهناك ، ولا يندر ان يتوقفوا حيث لا ينبغي ان يتوقفوا . وثمة آخرون يبدون اهتماما اكبر بجلاء ، ينظرون بانتباه الى احد الاعمال او سواه . ينحنون ليقروا اسم المؤلف وعنوان العمل . ان اولئك الذين يسرون مثنى او مثلث يتبادلون الراي ، احيانا ، حول انطباعاتهم بخفوت صوت او بصوت عال يكفي كي يسمعهم من حولهم ، ويشيرون المزيد من الاقتناع . بعض الاكبر سنا من المطلعين ينظرون الى العمل الفني ، اما لقصر نظرهم او لعدم قناعتهم ، وهم يكادون يضربون اللوحة بأنوفهم . ولكن الاكثرية تسير على مستوى متوسط ، ليس قريبا كفاية لالتقاط خطوط الرسم وليس بعيدا كفاية لالتقاط ما يمثله العمل بمجمله . واستثناء ، فان من يسرون على مثل هذه المسافة يفعلون ذلك كي يراقبوا ثلاثة اعمال معا .

اللوحات الاكثر اتقانا تجتذب المشاهدين اكثر من سواها . وكذلك اللوحات الاكثر بريقا . وتجتذب الاهتمام ايضا المؤلفات التي ترتبط مواضيعها بحدث ما ، سواء كان تاريخيا او حائيا . اما الفضول فيكون واقعا امام الاجساد العارية ، الاعمال الاكثر تنوعا طلايا وذات الحجم الاصغر تكون مغرية على الاغلب . اهتمام المشاهد بالنحت ينحدر عادة حتى التوجس من ان يرتطم المشاهد بالمنحوت فيرميه مصادفة .

إن علاقة المشاهد بالعمل الإبداعي ، ومن ثم المتعة التي يستطيع ان يجنيها منه ، مرتبطة بمستوى تقبله له . ونحن لدى المستوى الاكثر فطرية امام امر فيه من المفارقة بقدر ما فيه من الواقعية : فالمشاهد على



الرغم من أنه يعرف جيداً أن باقة الزهر المرسومة ليست باقة حقيقية فإنه ينتظر أن يحصل من الباقة المرسومة على التأثير الذي يتلقاه من الباقة الحقيقية . وقد يظهر التباس مماثل لا في صالات العرض فقط . إن كل كاتب يعرف أنه لدى اللقاء مع القراء سيوجد دائماً من يسأل : « هل كتبت روايتك استناداً الى حدث واقعي ؟ » . ولو قلت إن الرواية مكتوبة استناداً الى حدث واقعي فإنك بهذا وحده ستضفي أهمية أكبر في نظر القارئ المعني ، مع أن هذا الأمر الصغير لا شأن له إطلاقاً بمسألة القيمة الفنية للعمل الإبداعي ، بما في ذلك تسمين صحته ، لأن الكتاب قد يروي حدثاً واقعياً ولا يكون مبرراً كما أنه قد يروي حدثاً غير واقعي ويكون مبرراً .

ومن النادر أن يطرح سؤال مماثل حول التصوير لسبب بسيط هو أن الجواب يعتبر مسبقاً طبيعياً : ما دامت هنالك لوحة ، إذن هنالك « موديل » نموذج . وعلى حساب ذلك تبرز عدة مطالب بسبب امتزاج الخيال مع النموذج . المطلب الأول يتعلق بالجلابية : بقدر ما تكون مريحة الشكل - كما يقال على السجية - أي المشهد ، الجسم «نعاري أو باقة الزهر - يكون أكبر احتمال أن يحظى العمل بإعجاب المشاهد غير الخبير . وليس ضرورياً أن تكون نبياً كي تقول دون أن تخطيء إن المنحوتة الأكثر صنعة واتباعاً للقواعد الأكاديمية سوف تعتبر الأفضل لمشاهد من هذا النوع إذا قورنت مع « فظاعة » مثل « المعجوز هولبير » لروبن .

وفي المكان الثاني يبرز مطلب حول التماثل وهو يرتبط حتماً مع مطلب الجاذبية . إن « قل المساهدين إعداداً مستعداً لأن يعترف للفنان بحق الابتكار على شرط أن يكون المبتكر مشابهاً » للحقيقي » . ولهذا فإن « سيكستينا مادونا » لرفايو أو « فينوس أمام المرآة » لتيتسيانو لا تثيران الاعتراضات إلا نادراً . وأكثر من ذلك فإن الجمهور المحافظ نفسه يعتبرهما نموذجا ومثالا لدى رفض بعض « المهذارين » الحديثين .



ومن وجهة نظر هذا المعيار فإن العمل الإبداعي يكون أكثر فنية بمقدار ما يقلد الواقع المصور .

وفي المكان الثالث وخاصة أمام أشكال الأعمال المتكاملة يبرز مطلب جاذبية الموضوع . فلو اخرجت من أرصدة المتاحف الفرنسية وعرضت من جديد تلك الأعمال التي صارت منسية منذ زمن بعيد مثل « موت فافيلون » لروشكر غروس و « الطوفان » لكومير أو « خيانة » لغارنييه ، فإنها ستجذب إهتماماً أكبر بكثير من قبل الجمهور من الإهتمام الذي تحتذبه لوحة « أيسنت » لدوغا . ذلك لأن الأعمال الأكاديمية تكون ممتعة بل وحتى صاعقة بينما لا شيء في لوحة دوغا . الناس يحبون أن ينحكي لهم ، ويكفي أن تكون القصة جذابة .

الموقف من التناولات الصلصالية – إن وجد – يأتي في المكان الرابع ويتحدد بالمطالب المذكورة . وتكون الأشكال تامة محددة ومصقولة « كأن يبدأ لم تمسها » وينبغي أن تخدم الألوان العين دون أن تهشم حب الحقيقي . نستطيع أن نشق من أن ملونا ضعيفاً مثل إينغر سيفوز بملابسه القرمزية والسماعات الزرق بنجاح أكبر بكثير من أية بورتريه للمسنين من إبداع رمبرانت نفدها بألوان ضمن سلم المقلمات الأرضي .

وأخيراً يمكن أن تكون في المكان الخامس المسألة المعروفة باسم المشاركة أثناء التقبل ، يكفي أن يجري الإنشغال بمشاركات خفيفة جداً، المجاز الأولي ينجز بالمناسبة عملاً جيداً ، لا لأنه يحرز على الفور بل لأنه يخلق لدى المشاهد سعادة أنه ظهر سريع البديهة .

كل فنان يعرف هذه المتطلبات البسيطة التي ليس عسيراً أن تلبى والتي ستلبى ، بالمناسبة ، وسيكون بمقدورها وحدها أن تضمن للعمل نجاحاً لدى الجمهور ذي المستوى الأدنى . وإنه لواقع كون المبدعين سيسرعون للعمل وفقاً لمتطلبات مماثلة – وهذا ليس من البارحة – فقد



أصبح جلياً إلى حدٍ كافٍ أن المتطلبات الفنية الحققة يحتمل أن تكون مختلفة قليلاً .

فلنتمهل في الحكم على هذا النوع من المشاهدين الذين لا يدركون تماماً تنوع الوجوه وكذلك الجمهور الأوسع . نحن نعلم أن أناساً صاروا مثقفين ولم يستطيعوا طوال حياتهم أن يعرفوا كيف تتم قراءة عمل أدبي ، مع أنهم بدأوا القراءة منذ سن مبكرة جداً . ما الذي يعطينا الأساس في مثل هذه الحال كي نفرط في مطالبة المشاهدين الذين لم يشرح لهم أحد كيف ينبغي أن ينظروا إلى لوحة ما .

إن عرض الكنوز الفنية للجميع هو أحد شروط جماهيرية الفن . الشرط الثاني ، وقد أشار إليه ماركس وإنجلز باعتباره مقدمة ضرورية للوصول ، إلى المتعة الفنية ، وإلى التدرج الفني . لا تستطيع أن تزعم أنك تعرف تولستوي إذا لم تكن قد قرأته ، ولن تستطيع أن تقرّاه إذا لم تعرف الأبجدية . وثمة غير قليلين من الناس ممن ينظرون إلى اللوحات وهم يعيشون مع أوهام أنهم يفهمونها دون أن يكونوا قد تعلموا حتى أبجدية الرسم .

حين اطلعت قبل أكثر من عشرين عاماً على مجموعات اللوفر كانت تلك الساعات بالنسبة لي ساعات للاطلاع وساعات للاستراحة . كانت الاتصالات أيام العمل خالية تماماً إذا لم يحسب الحراس أو أحد الداهلين هنا أو هناك مثلي . الآن تمة في اللوفر وفي سواه من المتاحف الدولية برج حقيقي . لقد تحولت السياحة الدولية إلى صناعة مربحة على نطاق واسع . فأي سائح سيذهب إلى لندن ثم يقرر الرجوع منها قبل أن يدخل المتحف الوطني ليطوف في بضع صالات منه ويرسل إلى أقربائه بطاقات عن لوحات من غنسبرواوترنر . سيارات باص كبيرة تقف الواحدة خلف الأخرى أمام سلال المتاحف ، جماعات السياحة المنتظمة تنتظم في صفوف متكاسلة عبر الصالات والمرافقون بشرحون للأكثرية من مسجلتهم المعجفاء الجمل العلمية حول مغزى وقيمة الروائع . تستمر



زيارة اللوفر ساعة ونصف الساعة . وكذلك زيارة المتحف البريطاني .  
هذا اقتصادي ولكنه ذو مغزى . إنه غذاء روحي للملايين الناس ، و  
'ستطاع الكلاسيكيون النهوض من قبورهم فقد يعودون أدراجهم إليها .

من العسير ان نعرف درجة تعقيد امتلاك المبادئ الأساسية لتحليل  
العمل الإبداعي وتقويمه ، أما امتلاك الأبجدية فليس معقداً . المهم تعلم  
الأبجدية باكراً ومن الهام ان نعرف مسبقاً ان المصاعب الكبرى تبدأ بعد  
تعلم الأبجدية .

توجد عشرات التوجيهات في موضوع « كيف ننظر إلى اللوحة » .  
أكثرية هذه الكتب المساعدة جبانة بقدر ما هي بدائية . التحليلات الأدبية  
في بعض الكتب المدرسية ، الحاوية على قوة سحرية تولد قرفاً مقيماً  
لا يغلب نحو النص الأدبي . ومع ذلك فإن بعض مبادئ التحليل ضرورية،  
ويكفي ألا تغنى بالتشريحات الميتة . التشريحات تمارس على الجسم  
الميت . فإذا كان النتاج جسداً ميتاً ، فلا معنى ، بوجه عام ،  
للتعامل معه .

أتذكر فناً من فنانينا وقد مات منذ زمن بعيد . يتجه إلى الإنسان  
بعين مركزة . كان بعض الزملاء ممن لا يثقون تماماً بإنجازاته يدعونه  
أحياناً ليرى أعمالهم قبل أن يعرضوها في معرض . كان ذلك الفنان  
يستمر طوال خمس أو ست دقائق في تأمل اللوحة صامتاً ثم يغمغم :

— يدك اليسرى قصيرة جداً .

أو :

— رقبتك طويلة جداً .

وكلن لا يقصد بالطبع ، رقبة الزميل بل رقبة الموديل وكان مصيباً ،  
والكن تقويماته لم تخرج أبداً من مجال علم التشريح ، وكان صاحبي هذا



يستطيع دون أن تطرف له عين أن يقطع بمثل هذه التقويمات أينغر وغريكو إن لم نتكلم عن بيكاسو . من المعروف أنه حين عرض أينغر عمله المشهور « الجارية المستلقية » ، أعلن العارفون أن للجارية ثلاث فقرات زائدة عما يسمح لها به القانون الإلهي . وفيما يتعلق بغريكو فإن أشكاله قد منحت الكثير جداً من الفقرات الزائدة حتى ليصعب عدّها .

هذه لا يعني أبداً أن يبدأ ما أو رقبة ما يمكن أن يجعلاً طويلتين تعسفياً ، وأنه ما دما قررنا أن نكون حديثين فينبغي أن يكون التشريع موضع سخريتنا. حين كان الفنان الذي ذكرناه، ينظر مرة ، إلى بورتريه، فلق راسم الصورة من طول انصمت فأبدى الملاحظة التالية :

— أرى أنني التقطت التشابه .

وأجابه الآخر :

— إذا لم يتم التقاط الشبه فمن الممكن إضافته . ولكنني لا أعرف كيف ستضيف جمجمة . ألا ترى أن رأسك دون جمجمة .

كان الحكم قائلاً مع أنه في هذه المرة أيضاً لم يخرج من مجال علم التشريح .

ينبغي أن يبدأ المشاهد ، طبعاً ، بمسائل التشريح . والأكثر واقعية الإبتداء دون افتعال بالنظر من مسافة مناسبة تسمح لنا بالاحاطة بكامل اللوحة . هذا هو أول انطباع وأول تقويم . إنه عفوي ، ولكنه يكون حاسماً في أغلب الأحيان . إذ من خلاله سيتقرر استمرار التوقف أمام اللوحة أو إهمالها . ومن ثم ننتقل إلى البناء الفكري ، أو بكلمة أخرى إلى الجانب الأيدولوجي أو المحتوى ، نحو الطابع الفيزيولوجي والنفسي للأشخاص، نحو الحل التناسقي لا كتنظيم للمساحة وحسب بل كملاقات داخلية . نحو سمة الصورة الخاصة ، والتجسيد التكويني ، التلوين ،



انخط الرسم الذي يقتضي ان نتبع من قرب مدى النسيج التلويني -  
كي نعود في النهاية إلى موقع الإنطلاق ونحاول ان نعمم انطباعاتنا ، كي  
نؤسس كامل إدراكنا الحسي للعمل ، وأن نحس جوه بغنى وتفكير، وكذلك  
حاله وإيقاع هذه الوحدة المتكونة عضويًا التي لا يمكن النظر اليها أساساً  
إلا جزءاً فجزءاً .

بقدر ما تمثل هذه العملية المعقدة من التتبع واحتكاكاً شخصياً غير  
مقصود مع العمل يكون زائداً ، وأحياناً يكون مضرًا أن نقيدها بقواعد  
صارمة أو بمنطقية ملزمة . الأهم هو أن ندرك أن اللوحة . سواء كانت  
إلى هذه الدرجة أم تلك ، تستحق الاهتمام ، لا يمكن أن تقوم وتوفى  
حقها كمحتوى بنظرة خاطفة ، إذ بمقدار ما تبدو لنا بسيطة في الظاهر ،  
فإنها تمثل وحدة عضوية لعناصر كثيرة وإنه دون معرفة هذه العناصر  
يصعب أن نتوصل إلى الفهم الكلي للشكل . وفيما يتعلق بالأعمال الهامة  
فعلاً فإنها تغنينا أكثر فأكثر بقدر ما نتأملها بعمق .

إن المختصين الذين اكتسبوا المعارف اللازمة ، ودربوا حواسهم  
ومشاعرهم إلى درجة كافية يستطيعون المرور دون حاجة للتحليلات  
الأولية . لكن ذلك نتيجة للتجربة المكثفة وليس نتيجة للفطرة  
المجردة ، الفطرة شيء هام في مجال الفن ، ولكن الذين يمتلكونها يندر  
أن يتباهوا بها . إن الذين يتحدثون بإفراط حول الفطرة يغطون بها ،  
أغلب الأحيان ، كسلهم الذهني وهوايتهم . ومهما يكن الفن بعيداً عن  
العلوم الدقيقة فإنه يتطلب براعة محددة مثله مثل علم الرياضيات  
أو الفلك .

إن التقبل الذي ندعوه الذوق أو الاحساس يمثل موهبة خاصة ،  
وهي ككل موهبة لا ينالها الجميع بدرجة واحدة . وهي ليست عظيمة  
راسخة بل تخضع للتربية اللاحقة والتطور . ثمة أشخاص محرومون تماماً  
من إمكانية التواصل الحقيقي مع الفن الكبير ، ولكن هذا استثناء . وهكذا!



فالأمر الوحيد الذي يمكن أن نتمناه هو أن نحاول تطوير ذوقنا إلى أرفع مستوى ممكن ، دون أن نخشى الصعاب التي لا تدل . إن ثاقبي النظر والفكر والعارفين الفن بدقة يكادون يكونون نادرين ندرة وجود الفنانين الكبار . إن تاريخ النقد الفني ، حيث تحاصر الوسطية دائما القلة المتبصرة ، هو دليل كاف على ذلك .

وثمة أمر بالغ الأهمية للتواصل مع العمل الإبداعي ، وهو ضروري للجميع ويفتقر إليه الكثيرون . إنه الرغبة الصادقة . لا يتعلق الأمر هنا بالطيبة أو الامتلاء وعدم الاخلاقية . يتعلق الأمر هنا في أنه من النافع وفي أغلب الأحيان يكون من المناسب أن نقف أمام اللوحة ونفترض ولو كفرضية علمية ، أنها يمكن أن تغنينا بشيء ، بغض النظر عن شعورنا بتفوق المؤلف المعروف أو غير المعروف . يتعلق الأمر بأن يكون لنا عقل ، وعلى الرغم من اعتبار الأمر فرضية علمية ، واننا دون شك لا نخطئ وخاصة في تقويماتنا الأولى فإنه ليس قبيحا - كما يجري لدى كل محكمة - أن يكون لزاما قبل أن نصدر أي حكم أن نستمع بانتباه إلى المتهم ، ويتعلق الأمر أخيرا بالتبرير الأولي ، بأن اللوحة التي نحن أمامها قد تكون نتيجة ليلال من الأرق ، للتفكير ، نتيجة للعمل المتوتر وأن كل ذلك خطاب منا بضع دقائق من الإهتمام الصادق .

هذه الرغبة الصادقة لا تلزمنا بشيء . إنها لا تلغي إطلاقا حقنا في تجاوز العمل ، ولكن بعد أن نكون قد اقتنعنا بنقاط ضعفه . إن هذا لا يفيد الفنان بقدر ما يفيدنا ، فمن دون ذلك لا يمكن أن نغني إحساسنا ونظوره ، بل سنكون محكومين بأن ندور في حلقة ذواقنا الراهنة ناسين أن تطور الفن لا يسير في حلقة ولا بتكون في دائرة ميوانا الشخصية الصغيرة . كما هي مخيفة تلك التقويمات الظالمة التي أطلقت خلال مختلف العصور بسبب فقدان الرغبة الصادقة الأولية وحده ، بسبب عدم الرغبة باحترام تنفيذ فني وحتى بالسماح به إذا كان يخالف مفاهيمنا . لقد جرحت تلك التقويمات جمهرة من المجددين اللامعين لكنها في الوقت نفسه قد ألحقت



العار بمؤلفيها. وإنها لسعادة حقيقية أن التلويخ لم يسمح بترسيخ أسماء  
الكثيرين من هؤلاء القضاة الذين لا يخطئون .

ولأن المسائل الكبرى تظهر في أوقات غير نادرة في تنويعات أصغر  
فإنني أتذكر أحد أقربائي الأبعدين وهو من محبي الرسم المشغوفين .  
حين أقول الرسم أخذ بالاعتبار أكثر ما أخذ الرسم الأكاديمي والميثولوجي  
المتمثلين كما هو معروف في الكثيرات من النساء العاريات ، كان الجدار  
فوق سريره مزينا بكامله ببطاقات موضحة ، كي يستطيع أن يتخلص من  
الأرقام - كان يعمل محاسباً - أن يجيل نظره المفتون على أجساد سوزانا  
في الحمام والبلد مع طائر التم ودانيا تحت المطر الذهبي وأيو في حضان  
القيمة .

كان قريبي أكبر مني سناً بحوالي أربعين عاماً ولهذا كان يرى أن من  
واجبه أن يعظني وأن يحميني من تأثيرات الحداثة المخاتلة التي كنت  
متأثراً بها كثيراً ككل شاب غر . وعلى الرغم من أن قريبي تجاوز الثمانين  
فقد مات وهو مقتنع بأن مانيه ومونيه مشعوذان . وكان يجزم :

- ينبغي أن يكون الرسم متقناً وكاملاً ككل عمل آخر . وإذا كان  
المهم أن يلمع كيفما اتفق فافاً استطيع ذلك .

- هل جربت ؟

- لماذا ينبغي أن أجرب . التلطيفات ليست صعبة . المهارة هي  
الصعبة .

- والدهانات ؟ أي دهانات لدى هؤلاء الناس !

- في الحانوت قدر ما تشاء من الدهان ! الرسم ليس دهانا .

- ألا تعبر هذه الدهانات عن شيء ؟



— لو عبرت عن شيء لأودنا فهمه ...

— بإعداد معين .

— الفن لا يحتاج للإعداد . « موناليزا » تقبل دون إعداد .

— يقول الناس إنها غلمضة .

— المرأة دائماً غلمضة . ومهارة الكلاسيكي في كونه ثقل هذا الغموض . إن « موناليزا » و « دفن السيافين » و « عذراء سيكستين » يفهمها جميع الناس .

— وماذا تفهم من « عذراء سيكستين » ؟

— ما زالت شاباً حتى تختبرني .

كنت أستطيع أن أحزر ما يفهمه دون أن أختبره . من المحتمل أنه يفهم أن والدة الإله كانت امرأة جميلة ، كما كان الطفل يسوع طفلاً حبيباً . ومع ذلك لم يكن قريبي مع والديات الآلهة على الرغم من أنهم كن واضحات . إن البطاقات الإيضاحية تمثل نسخاً عن الأكاديمية الألمانية من أواخر القرن ، حيث الجميلات الأسطورية يتمثلن في نساء ألمانيات ضخمت ذوات مؤخرات سمينة . للمعزاي ، طبعاً ، مغزاهن الخاص في الفن ، ولكنهن كاسيات دائماً مع الأسف .

كان قريبي رجلاً ذكياً مباديء صلبة إذ أنه كما قلت ظل حتى النهاية على موقفه من مانيه ومونييه ، ولن نتكلم على فان غوغ . وهو لم يفهم حتى حين كانت نسخهم تتدلى من كل ثاني مكتبة . ثمة أناس لم يتألفوا حتى الآن مع دوران الأرض . إنهم لا يرفضونه مباشرة ، ولكن يصعب عليهم قبوله . إن إمكانية أن تكون الأرض مسطحة تبدو مطمئنة أكثر . التسطح يوحى الشعور بالأمن ، في حين أن الكرة قد تقطع لك أحد الأدوار ، والحقيقة أنها تدور ...



قد يكون مانيه ومونيه مذنبين تجاه «انفعالات القريب» ، وفيما يتعلق  
بالذوق أيضاً لا ذنب للقريب . لا أحد يمكن أبداً أن يلزم بأن يعجب  
بهذا أو ذاك . إن ذنبه الوحيد هو فقدان «الرغبة الصادقة» . لا أدري ما  
الذي كان ينفره أكثر - تعسفية التجريبية أم صلابة رأسي - ولكن حين  
يبدأ يتكلم على الانحطاطين المكروهين يحتدم احتداماً شديداً . كان مقتنعاً  
بأن الاعيب هؤلاء المشعوذين موجهة ضده شخصياً ، كي تهيجه أو تجعله  
يتردد . وحين كنت أحاول تذكيره بأن مانيه ومونيه ميتان منذ زمن بعيد ،  
وأنه هو نفسه معروف في الغرب كموضوع للاغتيال الانحطاطي ، كان هذا  
وحده يزيده «اهتياجاً» . وكان يقول :

- لا ، هذه لن تمر .

- أي « هذه » ؟

- لدى هؤلاء النصليين الكثير من العافية !

إنه يلفظ « النصليين » ماطاً «النون» ليشدد اللفظة ، حتى لتعترك  
«العرشات» . ولقد توفي دون أن يتنازل قيد أنملة أمام الإنحطاطيين . ولو  
سمح بوجود مقدار غرام من «الرغبة الصادقة» في قلبه لاعترف على الأقل بـ  
«إفطار على العشب» و «أولمبيا» حيث رسمت نساء علريات . لست  
متأكداً في الواقع من أمر «أولمبيا» فإنها عجفاء بإفراط بالنسبة لذوقه ،  
ولكن «إفطار على العشب» ...

الآن ، إذ أفطن إلى هذه الأمور القديمة أشعر بالارتياح بأن حدثه  
الصماء قد تكون نتيجة للخوف من الإذعان . يحتاج لدى فكرة أنه يكاد  
يكون مستعداً للتراجع أمام «إفطار على العشب» . المرأة العلرية في هذا  
«الإفطار» ما كانت تقف وقفة سيئة بين بطاقاته - بين الأمازونا «  
المتينة لشوك» و «سوزانا» بوكلين السمينة .



أن تكون صادقي الرغبة ... كم يبدو ذلك بسيطاً في المستوى  
المجرد وكم يبدو عسيراً على التطبيق . حين تصدر تقويماتنا الرافضة  
تكون دائماً مقتنعين بأننا نفعل ذلك لا لأننا محرومون من الرغبة الصادقة،  
بل لأن العمل المقوم يفتقر إلى التوعية . ومع أننا نعلم أن كل واحد قد  
يخطيء ، فقد اعتدنا على أن نظن أن الآخرين يخطئون . وبقدر  
ما تتسامح تجاه أنفسنا يكفي كي نتقبل أن شيئاً أكثر حداثة يحتوي  
على جدارات ما ، أي يحمل سمات نعتبرها نحن جدارة .

قال تيوفيل غوتيه في حينه : إن أقصى حد لجسارتنا هو الجسارة  
التي نصل إليها حين نكون في العشرين من العمر . هذه الحكمة تبدو  
وكانها قاعدة عامة ، وعلى كل حال فإن غوتيه قد أثبتنا من خلال تطوره  
الشخصي . اذواق الشاعر التجديدية تقف عند رومانتية دولاكروا ،  
الذي أعجب به في شبابه . إن حكم غوتيه قطعي بقدر ما هو قطعي حكم  
قريب على مانيه .

ليس مانيه الفنان الوحيد الذي أثار حدة الجمهور بإبداعاته غير  
المألوفة . فطوال قرن بكامله نال جميع الفنانين المرموقين - من اينغر  
حتى بيكاسو - نصيبهم من المسبات والإنكار ، التي لم يطلقها المشاهدون  
وحدهم بل والنقاد ذوو المكانة في زمنهم . التصادم هو دائماً ذاته :  
التصادم بين التقبل العام وبين غير المعتاد ، بين الذوق التقليدي وبين  
التعدي على محدوديته . يدور الخصام أحياناً حول الجانب الأيديولوجي  
الفكري من العمل الإبداعي ، ويدور في أحيان أخرى حول فريدة التنفيذ  
في الرسم . وقد أثار مانيه الحنق من الناحيتين .

اليوم وطوال قرن كامل ، ما زلنا لا نستطيع استكناه أسباب هذه  
العاصفة في كأس من الماء . والنتيجة رد قاس . فالامر لا يتعلق بعاصفة  
في كأس ماء ، بل هو بداية التمرد التجريبي الذي قلد إلى نتائج عميقة  
في كل تطور الفن اللاحق - فهل هذا الرد القاسي نتيجة شرعية . مانيه  
ليس متمرداً ولا تجريبياً وخاصة في مرحلة « أولبيا » . هذه اللوحة



والى درجة أكبر « إفتار على العشب » لا تحتوي على أي شيء ثوري .  
إن مانيه البرجوازي قد حافظ في نسق هادئ على أذواق زمنه الجديدة  
لكنه ما كان ثورياً إطلاقاً . إن تأليفه في الرسم لا يعرف سوى الله كم  
هي بعيدة عن أجساد كوربيه العارية ، الذي أثار رسمه منذ زمن بعيد  
لا خصومات بل أثماناً سخية .

إن الخصام حول لوحات مانيه منذ ١٨٦٢ يشبه إلى حد بعيد  
الخصام الذي نشب قبل ١٣ سنة حول « المستحلمات » لكوربيه . إن  
المعلم الماهر من أورلن قد أثار هياج المجتمع الطيب بالجلافة أو إن  
شتم بجرأته على أن يرسم التناسب في امرأة لا وفق المعايير الكلاسيكية  
بل وفق معايير مأخوذة من الحياة مباشرة ، إنها بترونة عمومية تظهر  
للجمهور أقسام جسمها الخلفية الضخمة عارية . إن استفزاز مانيه  
هو من الطراز نفسه . تكشف لنا « أولبيا » كياناً موجوداً في الواقع ،  
كما توجد النساء البدينات ، وهو من ثم كالنساء البدينات لا مكان له في  
حضن الرسم المقدس . يتعلق الأمر ، بالنصف عالم ، أو ما يسمى  
بفظظة «العهر الراقى» .

لن نترك أية أوهام حول أن حضن الرسم الأكاديمي «المقدس» هو  
مكان يعرف الله مدى نظافته . هنا تستلقي برفاه تصورات جميلات  
عاريات ومواقف طريفة متاخمة للدعارة . ولكن هذه دعارة مبودرة  
ومعطرة جيداً ومصنوعة بأذواق راقية ومعلقة بأعذارها من النوع  
الميثولوجي أو المجازي حول موضوعها . لقد رمى مانيه كل ما يشبه  
ذلك ليكشف لنا العري «النثري» ( بديل الشاعرى - العرب ) - للبطلة  
وخلقها .

إن الفنان حسب عادته - وهذا عادة بالنسبة له فعلاً - قد  
« استعار » التناسق «التألفى» من فينوس تيتسان الأوربينية التي  
قلدها سنوات طويلة قبل ذلك . ولكن لسوء حظ المشاهدين لا تستلقي  
فينوس على السرير وإنما امرأة يبدو عريها فاضحاً لأنها غير مصورة



بالمعايير الكلاسيكية ، ووجهها الملتفت الى الجمهور يعبر عن عدم الحياء البارد لسيدة اعتادت الظهور بكساء حواء . وكى لا يبقى اى شك فيما يتعلق بمهنة المرأة يظهر الرسام على المستوى الخلفى خادمة زنجية تحمل الباقة التي جلبها زبون مداوم .

وفيما بعد ايضاً سينكب مانيه على العمل في مواضيع مماثلة ، كما في « إفطار على العشب » حيث ثمة امرأة نصف عارية واخرى عارية تساكنان سيدين يرتديان ملابسهما ، وكذلك ايضاً في عمل مثل « حفلة تنكرية في الاوبرا » و « السلطانة » و « في المقهى » و « نانا » وبمقدار ما اللوحة الأخيرة مرتبطة برواية زولا ، نستطيع ان نلاحظ ان الرسام مثله مثل صديقه زولا ، ومثل أغلبية الطبيعيين يعير اهتماماً محدوداً نحو الجنسية الفاضحة في الخلق البرجوازي .

ولكن لا ينبغي ان نمضي بعيداً فنعتبر مانيه باحثاً اجتماعياً ما ، او معرباً مثل بول فاليري مثلاً . يؤكد فاليري : « إن اولبيا العارية والباردة هي هولة الحب المبتذل .. اولبيا تصدم ، تبعث هولاً مقدساً ، تفرض وتظفر . إنها شغب ، صنم ، إنها تكون وتعميم لسر بؤسى للمجتمع . رأسها فارغ ... » اولبيا هي القدرة الحقيقية ، وظيفتها تتطلب الجهل الرزين والساذج لعدم معرفة اى خجل ، الكاهنة الحيوانية في معبد الإلهة فيستا ، المنذورة للعري الكامل ، توحى بالبربرية البدائية ، والوحشية الطقوسية الكامنة والمتغذية في اخلاق وافعال التمهري في المدن الكبيرة . هذا التعبير المتباهي يصعب ربطه بصورة المرأة في لوحة مانيه . إن مانيه هو فنان الانطباع الحسي وليس فنان التحليل العمق . إن الصيغة التشكيلية والتلوينات الارستقراطية للايقاعات الصدفية والوردية والخضراء القائمة قد تكون تهمة اكثر من قضايا التمهري في المدن الكبيرة .

وفي هذا المجال يبدو لنا زولا اقرب الى الحقيقة إذ كتب في رسالة مفتوحة موجهة الى الفنان وقد نشرت دفلاً عن الفنان حيث قال :



« يخشى الجمهور تملأ مغامرة أن يفهم مزاج الرسام ... كانت  
ضرورية لك امرأة عارية وقد اخترت اولبيا ، أول من ظهرت لك ، وكانت  
ضرورية لك الأنوار والبقع اللامعة فوضعت الباقية .. وكلفت ضرورية  
البقع السود ووضعت في إحدى الزوايا زنجية وقطة .. »

الأمور . طبعاً ، ليست أولية هكذا . فالرسم لا يدعن للمزاج  
ولتوزيع البقع المضيئة ، بحيث يتقبل أشكال الأزهار أو القطط . ولكن  
زولا الذي كان يعرف مانيه جيداً قد أدرك تماماً أن الفنان يهتم  
بالتشكيل أكثر مما يهتم بالناحية الخرافية من اللوحة ومن أن ينقل  
إلى الجمهور قصة مثيرة غير نظيفة في إثارة الفضول .

المسألة هي أن توليفات مانيه تستدعي السخرية والسخط وكذلك  
تنفيذه التصويري . أنه تنفيذ ليس فيه حتى الجراءة التي تفوقت بها  
بعض رسوم كلاسيكيين من أمثال رامبرانت وغريكو وفيلاسكيتس أو  
غويا . إنه تنفيذ من قبل ملون أكثر احساساً وفطنة ، أنه رسم فائن  
نضير سيصبح من الآن فصلاً أكثر حرية ، أكثر اقتضاباً ، وأكثر  
استفزازاً للذواق المحافظة . ومع ذلك فإن هذا الرسم منذ اطلالته  
قد أثار كل ذلك الانزعاج حتى أن المحلل الاخباري لجريدة « أيبوك »  
قد حذر من أنه قد يؤدي إلى « التمرد » .

بالامكان وضع انطولوجيا صغيرة ولكنها ذات دلالة كافية من خلال  
ردود الفعل التي أثارها « اولبيا » . كتبت جريدة « غران جورنال » :  
« لم ير الإنسان يوماً خصاماً يمثل هذا المفعول التقويمي : « اولبيا »  
إنها أنثى غوريلا من حيث الجنس . » وقالت جريدة « كونستيتيو  
سيونيل » إن اللوحة قد استشارت « ضحكات خصامية تقريباً من قبل  
من انجذبوا لزيارة الصالة تجاه العمل الذي أطلق عليه ( واضعه ) اسم  
« اولبيا » . وكتبت جريدة « لابرز » « تكوم الجمهور كما في معرض  
الجثث المجهولة أمام « اولبيا » المتفسخة للسيد مانيه . إن الفن الذي  
يهبط إلى هذا اللوك لا يستحق حتى الإذاعة » . وكتبت جريدة « بني



جورفال « عالم السيد مانيه ! سخرية تدمر لوحاته . » وكتب جول كلاريتي في مجلة « اوتيسيت » سائلا : « ما هي هذه الجارية ذات البطن الأصفر ، والموديل المنفر الذي لا يعلم سوى الله أين وجد والذي هو اولبيا ؟ » أما ابنة تيوفيل غوتيه فقد كتبت في مجلة « انترأكت » : « للمعرض مهرجه . . بين جميع الفنانين ثمة إنسان منشغل بأن يتشقلب ويمد لسانه . »

أما رد فعل غوتيه نفسه فكان أكثر جذاً ، لكنه ليس أكثر تساهلاً . « وفق رأي الأكثرية ، يكفي أن تمر وأن تبسم . هذه غلطة . للسيد مانيه شرف أن يعرض أحد الأخطار . لقد مر الخطر الآن . لا يمكن توضيح « اولبيا » من أية وجهة نظر ، حتى لو قبلتها من أجل ما هو موجود في الواقع - نموذج « موديل » اعجب متمدد فوق فراش . إيقاع الجسم غير نظيف ، الموديل - صفري . الظلال موضوعة بواسطة قطع من الدهان أكثر سعة أو أكثر ضيقاً . قد نجد عذراً للقبح ، ولكن للتحقيقي ، المثقف ، المظهر بتأثير لوني جذاب . يؤسفنا أن نقول ذلك ، لكن لبس هنا سوى الرغبة ، مهما كان الثمن ، بلغت النظر . »

وكانت السخریات أحياناً تستمر على صفحات الصحافة لا بهذه النبيرة الأكاديمية : « الكاهن العظيم لمدرسة التلطيع الرسمي . . . » . . . « بنس الذي يرسم نساء خضر الوان بفراش لغسل الأواني . . . » ليس للفن ما هو مشترك مع هذه الفرائث القبيحة ، ثمرات الغرور والوهن . . . » « هذا الفن الجلف ، سقط إلى حيث يباري الدهانين . . . » « مانيه ؟ رئيس مدرسة لا يعرف كيف يرسم ولا كيف يصور . . » « إن رمي نتاجاته من الصالة يمثل معياراً للأمن الاجتماعي . . » « قضية حياته عبارة عن مزبلة ضخمة . . » « أحس أنني لست بخير : هذا الرسم يستثير الرغبة بالتقيؤ . »

هذه الردود للفعل اللطيفة وخفيفة الظل التي اخترنا منها باقة صغيرة لا غير قد وجهت في جوقه موحدة من قبل المجتمع المثقف في فرنسا



المتحضرة ضد العمل الإبداعي الذي سيحتل بعد أربعين عاماً مكانه الجدير به بين الروائع في اللوفر . ولكن الأربعين عاماً لا تكون أحياناً فترة قصيرة من فترات التاريخ . في هذه الأربعين عاماً سيقطع تمرد التجريبية الكبير، ستطرح مهمة تجديدية لعلمين مثل فان غوغ و«سيزان»، وغوغين، وستظهر مدارس مثل «الهومينارية» والتركيبية والعاطفية والفوفيزم . في عام ١٩٠٧ بالذات ، حين كانت «أولبيا» بالحاح من كلود مونييه قد بلغت ذروة مرحلة طريقها المظفر من متحف لوكسمبورغ الى صالة اللوفر كان براك وببيكاسو يرسمان أول لوحاتهما التكعيبية . أما أحفاد البرجوازيين الذين سخروا من مانييه فقد سخروا بالاسلوب نفسه من ماتيس ، وروو، وفلامينك وديرين . لم يتغير شيء في الدراما إذا لم نأخذ بعين الاعتبار تبدل الأبطال . إن المهزلة المأساة الحققة هي التي تقع فيها المأساة على الفنان بينما تنظر المهزلة محطقة .

حتى هنا يعتبر الأمر واضحاً إذا لم يكن مريحاً . يتجاوز الجمهور غير المثقف الروائع بسبب عدم الفهم ، ويتجاوزها المختصون المعروفون لأن ملأركهم لا تنطلق من ناحية حدود التقبل العام . ولكن ماذا سنقول حول التفسيرات المتناقضة والتقويمات غير المتناسقة ، وظواهر قصر النظر والإهمال وحتى الرفض حين تمس أعطالا معروفة عالمياً لعلمين معروفين منذ زمان بعيد إذ عملوا واشتهروا قبل قرون ؟ ألم يصبح مبتدلاً أن نتكلم حول حكم الزمن القطعي وغير التحيز ؟ ألا يغفو الزمن قبل أن ينفذ وظائفه المصرية ، ثم ألا يتبدل حكم الزمن القطعي ؟

الزمن ، طبعاً ، لا يغفو ، فهذا ليس من طبيعته ، يمكن القول سريعاً إنه بطبيعته أكثر حركة من المتوقع وأن تقويماته تمثل عظمة راسخة . . . الزمن . . . ولكن أي زمن ؟ وكم من الزمن ؟ اتمضي عشرات السنين أو القرون كي نستطيع أن نقول إيجابياً ، إنه هذه المرة ، إنه في آخر الأمر ، إنه في النهاية التي ما بعدها نهاية ، قد قال الزمن كلمته الأخيرة ؟ إنه لسر .



إن روائع النحت اليوناني - الروماني قد طرحت في العصر القديم باعتبارها مثال العبقرية الانسانية . ثم حل زمن آخر . وانظر المثال عميقاً طوال ثلاثة عشر قرناً بالمعنى الحرفي والمجلزي للكلمة . ثم ظهر أن الزمن قد أدرك أنه أخطأ ، وأنه يرغب في إصلاح غلطته . وأعاد الانبعث من جديد اعتبار الفن التشكيلي الكلاسيكي وحتى النهاية هذه المرة . وطوال ما يقرب خمسة قرون ومنحوتات الحضارة القديمة المرمية تعتبر النموذج الأعلى للتقليد . ومن جديد يتقلب الزمن .. فينوس اللوحوم تبهت أمام عبيد ميكل أنجلو الساجين . وميرون وبوليكليت وليزيب ظهوراً مهملين بسبب نماذج مصر وما بين النهرين . وتحول الإنجذاب إلى الحضارات القديمة إلى سبب للسخرية . ووصل الأمر إلى اعتبار منحوتات القبائل الأفريقية الخشبية ، والفخاريات القادمة من أمريكا اللاتينية تشير من الإعجاب أكثر مما تشير الأعمال المرمية الرومانية ... وأما الزمن فصمت دون اكتراث .

إن الفن الأنيق الهش للمعلمين اللطفاء من القرن الثامن عشر -- بوشيه ، فراغونار ، لانكريه لوموان - قد ألقى في المستودع بعد الثورة الفرنسية . وبقي طويلاً ولكن ليس نهائياً . في حوالي نهاية القرن رسم الأخوان غونكور ونقل آخرون في كتبهم اعتبار هؤلاء الفنانين ونما الإعجاب بهم حتى صار موضة ، إلى زمن طويل ولكن ليس نهائياً . عصرنا الراهن ليس ودوداً جداً تجاه المعلمين اللطفاء . ثمة من لا يابهنون بهم تخصيصاً . ومن المحتمل أن يستمر ذلك طويلاً ولكن من يعلم ، هل سيكون نهائياً .

ولكن كلاسيكية عصر الثورة لا تستطيع أن تباهي حتى ولو بالانبعاث مؤقت واحد . أيعود ذلك لكون جوره كان مفرطاً في فظاظته أم لأنها ظهرت متطولة جداً ثم أنها بعد الجراح القاسية التي وجهتها لها الرومانسية دُرّت كتيار وتركت المسرح تماماً واختفت عن مدى رؤية عشاقها . قد يكون ذلك إلى الأبد ، وقد يكون - لا ..



لا يستطيع الإنسان أن يكون واثقاً من شيء ما دام الأسلوب الحديث والفن الجديد ، الفن الساخر بقسوة ، قد تحول طوال نصف قرن إلى موضوع للسخرية ومرادف لانعدام الذوق ، ومنذ عشرين عاماً إلى موضوع للعديد من الدراسات الجديدة ، وإلى موضع للتعاطف والإعجاب .

لا يستطيع الإنسان أن يكون واثقاً من شيء ما دام الأسلوب فقير الدم ، الأردنيكو ، وقد ظهر بعد الحرب العالمية الأولى ثم نسي تماماً قبل الثانية – هل نسي تماماً ؟ إنه الآن في مركز الرجوع إلى الموضة القديمة . في حوالي أواخر الخمسينات ، حين طفت في سوق باريس الضخم للأثريات القديمة ، كرهت أن أنبش وسط كل أنواع الفخاريات عن أعمال الارنوفو والارديو البرونزية والخزفية والكريستالية . كانت تلك أكواماً من الأشياء العتيقة ، تباع بثمن بخس ، ولكنها اعتبرت عملياً ليست للبيع . لقد غسلت تلك الأشياء العتيقة ولعت بالطريقة المناسبة لتزين واجهات مخازن الأثريات القديمة . أسعارها غير محددة كي لا يجفل عابر السبيل . إلى متى ستستمر هذه الموضة ؟ سلو الزمن .

وأخيراً تحقق ما لم يكن متصوراً بتاتا . فالأكاديمية التي شتمت ولطخت ، والتي نالت غير القليل من الكراهية تخرج ، بدورها ، من قبرها مثل اليعازر صاحب شفاف . إن طيوف أولئك الذين امتدحوا كل ذاك الامتداح وذموا كل ذلك الدم من كهنة صالون البرجوازية الكبار – ميسونيه ، بورغو ، كابتييل ، كاروليوس – ديوران ، وانير – يسيرون في مواكب احتفالاتهم المألوفة من خلال النقوش والمعارض التجارية والنكوصية . طويلاً أم إلى الأبد ؟ سلوا الزمن .

التقويمات المرحلية ، هي طبعاً ، أمر واقعي . كل ما لك يعمل أحياناً على تنظيف المستودع ، واثناء التنظيف يذهب شيء إلى القمامة ويذهب شيء آخر ، يكون قد رمي ظلماً ، ليوضع في غرفة الاستقبال . كل عصر ، وكل مجتمع ، ونرغب في أن نقول إن كل جيل ، يأتي بتقويماته



الجديدة ، المختلفة عن سابقتها اختلافاً جذرياً أحياناً ، واختلافاً في بعض التلوينات أحياناً أخرى . ولكن أين نبقى حينئذ أحكام الزمن التي لا ترحم ؟ وأين الجوهرى أكثر من سواه ، أين منطق التطور ؟ أفي أن سيزان المهزأ قوّم أخيراً على أنه الأجدد ، أم في أن كابلانيل الذي نسي نسياناً عادلاً يبعث من جديد ؟

إن التوجه الطبقي نحو كل هذا اللغو يمكن أن يوضح لنا أشياء كثيرة . الفوضى في الحياة الروحية لمجتمع غارب ، سقط في التسبب وعانى الحنين الحق إلى الماضي والباحث مرتعشاً في انهياره عن شيء ثابت يتمسك به . هذا وحده يعطينا ما يجعلنا نفهم جوهر بعض الشذوذات . بعضها لا كلها . لأنه في الفن تكون السمات الاجتماعية أكثر جلاءً ، وأكثر تدخلاً مما هي عليه في الحياة السياسية . فليس وسط المبدعين الفنيين وحدهم بل أيضاً وسط مدرجات صالات الغرب عمليات متناقضة معقدة ، ثم لا يتبع ذلك في أية حال أن يدور الكلام حول أي قيم متينة أصيلة . قد يبدو هذا لا معقولاً لكنه ليس ثمة ما يعري الأخلاق البرجوازية مثل كون دوميه أو مونيه ، مثل فالتون أو روو ، مثل كولفيتس أو سيليه ، مثل غروس أو مازاريل هم في السنوات العشر الأخيرة ليسوا فقط موضوع دراسات لا حصر لها بل وموضوع مضاربات تجارية رابحة . إن نتاجاتهم تشتريها حتى البروليتاريا . وتشتريها البرجوازية .

ومع ذلك ووسط كل هذا اللغو من المقبول أن نعتبر الزمن في النهاية يقول كلمته الثقيلة الحاسمة ، وأن كبار المبدعين سينصفون ، عاجلاً أم آجلاً . وسيحتلون المكان الذي يستحقونه في التاريخ ، وإن اعتبرهم يبقى عصياً على الدمار أثناء التقويمات الضرورية والموقته ، وحتى في حالات تنظيف البيت التي تدعى ثورية هل نستطيع أن نتوقع أن بعضهم سيحاول أن يضع موضع الشك روائع الكلاسيكيين من أمثال ريفايلو ورامبرانت ؟



نستطيع نعم . ولا يقوم ذلك على أساس من الظنون القائمة بل على الوقائع اللفظة . سأسمح لنفسي بتقديم مثال واحد ، كي نستطيع النظر إليه بمزيد من التفصيل . يتعلق الأمر تحديداً برمبرانت الذي برز باعتباره أكبر فنان في جميع الأزمنة وجميع الشعوب . ويتعلق الأمر بشهر أعمال هذا الفنان « طواف ليلي » - الأسطوري .

لم تتعب لوحة رمبرانت جيلاً واحداً من المختصين وحسب . كتب إميل فيرهران يقول : « أبدأ لم يبد أي عمل محيراً إلى هذا الحد . لم يستطع أحد ، حتى الآن ، أن يحل الألف عقدة في هذا اللغز » إن هذا العمل غير يسير على الشرح - وهذه هي النقطة الوحيدة التي اجتمعت عليها الآراء . أما حين نتقدم من العمل نفسه فتبرز الآراء المتعارضة على خط مستقيم حول مغزى اللوحة ككل وحول معنى تفاصيل محددة ، وحول ميزة الأسلوب وخواص التنفيذ ، حول قيمة العمل ومكانه في إبداع رمبرانت وفي بقوراما التصوير العالمي . ليس ثمة رأي واحد يقبله الجميع وليس ثمة سؤال وصل الباحثون إلى اتفاق حوله .

إن اختلاف الآراء حول « طواف ليلي » يسهل تفسيره بتعقيد المادة المدروسة . ولكن فلنتمهل في تبرئة الدارسين بسبب صعوبة الموضوع فالموضوع ، أولاً ، لا يبدو لنا معقداً إلى هذا الحد . وثانياً لأن مؤهلات الاختصاصيين تختبر بالمهمات الصعبة وليس بالسهلة . المحطة الأولى ستكون حول تعارض الآراء وتناقضها على خط مستقيم وحول ما إذا كان ذلك يعود إلى تباين وجهات النظر والأذواق أم إلى اللامبالاة بالحقائق أم الجهل الكامل بالحقائق . إن تأكيد شيء من هذه الأمور قد يكون غير منوقع . ولكننا نؤكد به كومة من الأمثلة .

إذا كانت « طواف ليلي » معتبرة عملاً لغزياً ، فإن « داود وشاول » ما كان يمكن أن تحظى بمثل تلك الشهرة . لقد استعمل رمبرانت الأسطورة التوراتية التي جاء فيها أن الملك شاول كان يحسد داود الذي اشتهر بطولته في النضال ضد الفلسطينيين . رغب الملك مرة أن يعزف



انه داود على القيثارة « وحل روح شريرو في شاول ... واراد شاول ان يشك داود بالرمح .... ولكن داود قفز واصاب الرمح الجدار » .

لقد اختار لحظة متوترة قبيل الصدام كفنان خبير . ومع ذلك هاكم كيف قدم لنا ثلاثة مؤلفين تفسيرهم للصورة .

راي ميير هو الاكثر سداجة . « تصور رامبرانت اللحظة المناسبة لاستعمال السلاح . التقط لدى شاول قوة الغضب الذي لم تستطع حتى الموسيقى ان تروضه » .

وعلى العكس من ذلك يرى جان ليماري ان شاول قد انفعل بالموسيقى : « اصابع داود الخبيرة ترتعش فوق القيثارة كي تنتزع دمة من شاول ، المتفرد في جنونه » ومع الاسف لم يوضح لنا الناقد كيف ان شاول المتفرد في جنونه يمكن ان يتأثر باللحن .

ولكن هذا الاختلاف في الراي امر بسيط إذا قورن باللؤلؤة التي حملها لنا روبير ريه . فبعد ان يلفنا انه يعتبر « داود وشاول » قمة ابداع رامبرانت بصوغ بجملة موجزة مغزى اللوحة : « لقد غاص شاول الهرم في ضيق ماساوي » ثم يتركنا نقرر ما إذا كان شاول قد قرر ان يقتل داود بسبب الضيق - الامر محتمل في البداية لو ان داود عزف عزفا سيئا - او ان روبير ريه ، ببساطة ، لا يعرف معنى الاسطورة ، إذا لم نتكلم على معنى اللوحة ، التي اعتبرها هو نفسه قمة منجزات إحدى العبقريات . وقد يكون غير زائد ان نوضح ان الاقتباس المستغرب - وليس الوحيد - مأخوذ من مصدر محترم « تاريخ الفنون العام » . ان روبير ريه نفسه كان أستاذا في تاريخ الفن طوال سنوات كثيرة في باريس .

ولكن دعونا ، قبل ان تقع في التشاؤم المسبق ، ان ننتهي من تفسير «طواف ليلي» . قد يكون الافضل من أجل أكبر الوضوح ان نبدا بوصف



موجز للوحة . ولكن هذا كان سيقودنا في النهاية إلى تكرار لا مفر منه، وكذلك إلى الإيحاء مسبقاً للمشاهد برؤيتنا . ولهذا سنعرفه أولاً برؤية الآخرين إذ نطرح قبل كل شيء كلمة أحد الممثلين المحترمين لعلم الفن الفرنسي مثل يوجين فرومانتين .

إن يوجين فرومانتين ( ١٨٢٠ - ١٨٧٦ ) إذا لم يكن شخصية بارزة جداً في تاريخ الثقافة الفرنسية في أواسط القرن الماضي فهو شخصية ذات سمات خاصة - فهو أديب، ورسام وناقد فني. لقد اشتغل بطموح كبير في مجال الرسم وحاز على شهرة جيدة كفنان مستشرق بمناظر من الجزائر ولكنه بقي في ذاكرة الأجيال لا بتلك المناظر وإنما بكتاب - « دومينيك » الذي ما يزال يقرأ حتى اليوم . إن « دومينيك » هو محاولة لرواية نفسية ، حازت على تقويم رفيع من قبل جورج صاند ، وسنت - بوف ومبشليه . ويبدو أن فرومانتين نفسه كان يدرك أن إمكانياته الأدبية تفوق إمكانياته في الرسم ، لأنه قال إنه عبر في الكتاب عن « القسم الأفضل من نفسي الذي لن يجد أبداً مكلناً له في اللوحات » .

وإنه لمشر للفضول أن فنانياً محترماً في زمنه يبقى حياً في التاريخ باعتباره كاتباً . والأكثر إثارة للفضول هو أن فرومانتين قد نجح أيضاً في أن يبقى باعتباره ناقدًا فنيًا . إنه من بين قليل من نقاد القرن الماضي الذين ما تزال كتبهم تقرأ وتنشر . ويتعلق الأمر خصوصاً بمقاله غير الكبير : « معلمون فداى » الذي نشر قبل وفاة المؤلف بزمان قصير . في هذا العمل المكرس للفنانين البلجيكيين والفنلنديين اهتم فرومانتين بإبداع رمبرانت وخاصة « طواف ليلي » . إن تقويمه للمعلم الكبير فيه الكثير من التناقض . أما تقويمه « لطواف ليلي » فإنه مدمر تملأ .

وإنها لإشارة إلى استقلال الرأي والجسارة النقدية أن تنكر جدارة لوحة ظلت طوال قرنين كاملين تعتبر رائعة لا مثيل لها ولكن المجال الفني ليس حلبة سيرك والراقصة الجسور على الحبال لا تعني الشيء الكثير بحد ذاتها . وقد يكون المؤلف نفسه قد أدرك أنه قد تنكب تجربة فيها



مغامرة كبيرة ، لأنه حاول ان يعلل بالتفضيل استنتاجاته . لقد أتاح له معارفه التخصصية ما يكفي من الإمكانيات وأن فرومانيثين أحد الباحثين النادرين الذين يعرفون كيف ينبغي أن يتم فحص إحدى اللوحات . والمسألة هي : هل تقبل المواقع التي تم النظر منها إلى اللوحة .

إذا أردنا أن نفهم تقويمات فرومانيثين ينبغي أن يعرف أن الأمر يتعلق بإنسان مرتبط بالتقاليد ، والأدق ، بتقاليد محددة وكذلك بنسق محدد ، هو أهلية ووضوح الفهم . إن فرومانيثين منزعج من كومونة باريس فهي بالنسبة له انفجار فوضوي ضد النظام ، بينما هو يحافظ بشدة على النظام القائم ، في الحياة الاجتماعية وفي الفن أيضاً . هذا الفنان المعتدل في عاداته وفي تفكيره وفي إمكانياته الفنية يكون غالباً على صواب وسريع البديهة في ملاحظاته حول تيربورغ وريونسدال وبوتير . وقد التقط حقاً بعض سمات روينس لان روينس خلال كل نشاطه التلقائي وحيويته وديناميته غير المحددة كان واضحاً ، وراضياً ، ونرغب في أن نقول بدائي من حيث الفكر والمزاج . ولقد نجح فرومانيثين ، عموماً ، مع البلجيكيين وصغار الهولنديين ولكنه فشل مع الكبار . لقد هرب عموماً ليتوقف عند فيرمير الذي بدا له مفرطاً في « الحداثة » . قد يكون من الأفضل له لو أنه لم يتعرض لرمبرانت . لكنه فعل .

من الممتع أن نقبس تحليل « طواف ليلي » بأكمله لكن ذلك غير ممكن إذ يتعلق الأمر بعرض من ثلاثين صفحة . ولهذا سنكتفي بمقتطفات منفصلة . يبدأ المؤلف بالتأكيد على أن اللوحة « تخلو من أية فتنة . إنها تدهش ، تربك ، تفترض ، لكنها تخلو تماماً من الجاذبية ... » . أنتم تعلمون أن « طواف ليلي » - بحق أو بلا حق - قد تحولت إلى نتاج غامض وهذا أحد أجزاء اعتبارها الكبير ويحتمل أنها كانت ستثير ضجة أقل في هذا العالم لو لم يستمر طوال قرنين اللأب على البحث عن مفزاها بدلاً من البحث في جذارتها ولو لم تعتبر بهوس عنيد وبتأكيد لوحة غامضة .



وبعد محاكمات اولية مماثلة يمضي فرومانتين الى تحليل العمل ذاته : « المشهد غير محدد ، فعلاً — يكاد يكون صغرياً ، وفي النتيجة فإن الإهتمام غير متعادل تماماً . ومنذ البداية يظهر نقص أولي في الخطة ، نوع من عدم الإدراك في التناول وفي الترتيب والتنظيم نوع من الصدق والقليل من تناسبات التصوير في التناسق العنام » أما فيما يتعلق بالأشخاص منفردين « لا أرى واحداً منهم يمكن إعتباره نجاحاً ... إنها صورة « بورتريه » فاشلة مع مشابهة مشبوهة .. يمكن القول إن جميع هؤلاء الأشخاص دون يدين ... وهكذا فإنها « الأيدي » مرمية بغموض وغير مرصوفة في واقعها » .

لقد اعار فرومانتين اهتماماً خاصاً الى الفتاة الصغيرة الموجودة في السياق : « أريد أن أتكلم على هذه الشخصية التي لها وجه ساحرة « حيزبون » الطقولي والشيخوخي .... الذي اندس ، لا نعرف لماذا ، بين أرجل الحرس والذي — وهذا تفصيل لا يمكن تفسيره — يحمل ديكا أبيض معلقاً على حزامه ، الذي في آخر اعتبار قد يكون معتبراً كيساً . ما السبب في دس هذا الشكل في الحاشية ، وهو لا يحمل شيئاً إنسانياً ؟ إنها دون لون ، ودون شكل تقريباً . عمرها مشتبه به لأن سماتها غير مميزة . لها قامة لعبة ومشية آلية . لها مظهر شحاذاة ، وهيئة ملكة صغيرة .. وقد يقول الإنسان إنها قادمة من حي يهودي ، من حانوت الأشياء العتيقة ، من مسرح .. وإنها قد خرجت من حلم ، وقد ارتدت ما ليس مألوفاً .. إن فيها بريق نار شاحبة وارتعاشها وعدم تحديدها ... ما معنى هذا المخلوق الصغير ، المبتدع أو الواقعي ، الذي هو مشكل فقط ، والمتكون وما دوره الأولي ؟ لن أقول لكم .. لقد طرح هذا السؤال من هم أكثر خبرة مني دون أن يبتكروا ما يرضي » .

لدى فرومانتين في الحقيقة جواب جاهز ، لكنه احتفظ به ليقوله من خلال فم رمبرانت نفسه . يرى المؤلف أنه لو سأل أحدهم رمبرانت السؤال المذكور أعلاه لأجاب : « وضعتها كشريحة ضيقة من الضوء بين



المنافسة الكبيرة القائمة لأنه كان يلزمه أن أحبي ببريق ما إحدى الزوايا المتجهمة من اللوحة ... إنني أحب ما يلمع ولهذا ألبستها مواد لامعة . « من المحتمل أن رمبرانت كلن سيجيب هكذا فعلاً ، لو كان يحاكم من فرومانتين . والتحليل الطويل بكامله يقنعنا بأن ثمة خلاف كبير جداً ما بين تفكير الفنانين .

ثم يتوقف المؤلف مفصلاً أمام مسائل التلوين ، الضوء ، البناء التشكيلي ليبرهن لنا أن الرسام لم يسو أمر إحدى هذه المسائل . ومن هنا الاستنتاج : « إنها لوحة تحمل مزاعم أنها دراماتيكية ولكنها ليست كذلك . . . كان على رمبرانت أن يصور جماعة من المسلحين . كان من الممكن أن يقول لنا ببساطة متناهية ماذا يودون أن يفعلوا . لقد قاله دون مبالاة ، بحيث لا يستطيع أحد أن يفهمه حتى في استردام . كان ينبغي أن يقيم تشابهات : إنها مشبوهة ، شكلية خارجية ، وهي على الأغلب مشتبه بصحتها ، والتأثير التصويري : إنه تأثير بأن اللوحة لا تفسر لها . الاتجاه ، والمكان ، واللحظة ، والموضوع ، والناس والأشياء كلها مختفية في خيالات الظلال العاصفة للوحة الألوان . . . الخرافة هنا في غير مكانها ، والحياة غائبة ، والفكرة لا تنجز شيئاً . وبقدر ما تقترب من الضوء تضيف عدم الثبات للغموض . إنها فوقية ، مضطربة ، ومصطنعة . إنها تشع من الخارج إلى الداخل ، إنها تذيب العناصر التي تنيرها . أرى فعلاً مواقد مضيئة ، ولكنني لا أرى شيئاً منوراً . إنها غير جميلة وغير صالحة وغير مبررة في « درس في التشريح » ينسى الموت من أجل لعبة لوحة الألوان . هنا اثنان من الأشكال الرئيسية قد فقدتا جسيميهما ، والفرادة ، والمفردى الانساني في لمعان النيران الشاردة » .

إن المقتطفات المقتبسة ليست سوى جزء صغير من ملاحظات المؤلف القاتلة . وهي تفتقر إلى التقويمات الإيجابية . لا نعرف إن كان فرومانتين مقتنعاً فعلاً بكل تأكيدات أم أنه كان منساقاً وراء ارتفاع



حرارة هياجه النقدي . ليس ذلك مهما . فحين لا تفهم عملاً إبداعياً ما لا يبقى ثمة معنى لأن ترفضه أو تمدحه . وفرومانتين لم يفهم حقاً . ولا يعود ذلك لكون الفنان الهولندي العظيم ليس من قياسه . فلكي تحب رمبرانت وتنسجم مع لوحاته ليس ضرورياً ابداً أن تكون عبقرياً مثله . الضروري هو الإدراك إلى حد ما ، الضروري هو التعاطف ، والضروري أيضاً بعض المعارف الفنية ومن ثم السعي المخلص كي تتوغل في نوايا الرسام ومنجزاته . ومن هذه الصفات المذكورة بخشونة كانت الأخيرة وحدها التي تنقص فرومانتين وظهر انعدامها حتماً . كان مقتنعاً بعمق بصواب معايير الجمالية الصغيرة ومبادئه التشكيلية القيمة وظل كتيماً تجاه إحياءات المعلم الكبير غير المألوفة وتنسيقاته الأصلية .

إن أكثرية دارسي رمبرانت ليسوا حادين هكذا في تقويماتهم كما كان فرومانتين لكن هذا لا يعني أنهم فهموا العمل أفضل منه . إن أكثر الآراء تضارباً قد ظهرت حول معنى اللوحة . يرى شميد ديفينير أنها لا تمثل في جوهرها صورة فظة بل هي تعبير مجازي « يعبر عن مجد أمستردام وعظمتها . » وقد تصرف ف . غ . هيلينغا التصرف ذاته إذ حاول أن يكتشف في التفاصيل مغزى مجازياً ، وقد بحث ( ووجد ) في كل شكل رمزا من الرموز . الفتاتان المقحمتان في النسق ، مثلاً ، قد دعاهما فيكتوريا وغازوديا لأنهما ترمزان إلى النصر والفرح . وهكذا تحول التحليل إلى تأليف ، الأمر الذي كنا سنغفره لهيلينغا لو اعتبرنا أنه مؤرخ للأدب وليس رساماً . ولكن نقاد الفن قد رفضوا مسامحته وأهملوا معطياته التي وضعت بكل ذلك الجهد والخيال .

إن المؤلفين من أمثال هافير كامب بيغمان وهورست غيرسون يرون أن رمبرانت قد طمح إلى أن يقدم لا صورة ، ولا مجازاً بل « لوحة تاريخية » ويرى غيرسون أن « الباب في المستوى الخلفي يشبه قوس نصر » وتملاً المجموعة المشاهد بشعور الإعزاز الوطني .



وثمة العديدون من الباحثين الآخرين لم يكونوا بتاتاً مبالغين لأن ينسبوا مثل هذه الأفكار للفنان، ويلحون على أنه كان يعني ببقاء وبساطة بمشهد تكويني . إن هدف رمبرانت هو أن يصور خروج السرية إلى المدينة . إن تباين الآراء يدور حول هدف الخروج : هل تم بشأن حادث محدد مثل استقبال ماريا ميديتي - الذي جرى قبل سنة - أم بشأن ظاهرة احتفالية ما ، أو أخيراً ، بشأن تنظيم مباراة أولية في الرمي . يؤكد كولوف أن السبب هو التعود على التباري ، وأما الرماة « فمبغوتون ومجفلون من الطبل ، يركضون نصف عراة » إن مسألة السبب ، طبعاً ، ليست هامة إلى هذا الحد ، وإذا كان ينبغي أن نعيب فعلينا أن نشير إلى أن المسابقات لا تحد فجأة، وأن الأشخاص لا يكونون شبه عراة . قد يسأل الإنسان هل يعرف رمبرانت أي موضوع قد صنع . قد يكون جسد مناماً ووضع عسكريين لأنهم هم الذين مثلوا أمامه . ويرى أوتوبينيش أن « لقد تحول إخراج « طواف ليلي » إلى شيء واقعي ينتمي إلى المنام » . اللوحة « ليست صورة للواقع المتبدل وإنما لظهور دراماتيكي للنور الكاشف لعالم خيالي . » ويقترّب من ذلك كثيراً تناول فان دي فال الذي يرى أن الفنان قد تأثر بالإخراج المسرحي حتى من حيث الفكرة ، دون أن يحسب حساباً للمعقولية .

إن نقاداً آخرين ، كالذين ذكرناهم ، قد اكتشفوا أو تخيلوا أنهم 'كتشفوا' في اللوحة فكرة ساخرة . إن جان ديوبون وفرانسوا ماثيه على سبيل المثال ، قد كتبوا أنه « في هذا المجتمع المعتد بنفسه جداً يرى رمبرانت أن على الرسّام أن يلعب دور المستغفر . » وهما يريان أن لدى الفنان « مزاجاً ساخراً » معيناً لا يمعنه من خلق « أكثر النصب التذكارية دواماً ، يقام لنمط هو لولا ذلك مبتذل ومنسي » . وقد التقط فيليب دودي هو الآخر الرنين « الساخر » الذي أغنى سماته بأشياء أخرى أيضاً ، القاب صعبة مناسبة : « نتاج فخم ، ساخر ، احتفالي تجريدي . » : إن روبرت ريه أوضح وأكثر إيجازاً : « النتاج استفزازي وكاريكاتوري » .



وثمة شارحون يفرحهم أن يطلعونا على انطباعاتهم السريعة وأن يصرحوا أسئلة بدلاً من أن يجيبوا . يصف لنا بول كلوديل اللوحة بطريقته كي يسأل « ماذا يعني كل هذا ؟ » وكي يترك الجواب معلقاً .

الخلافاً التي نشأت حول معنى « طواف ليلي » استمرت حول كل المسائل الأخرى ، الصغيرة والكبيرة المتعلقة باللوحة . في أية ساعة لأي غرض ، في أي نسق ، في أية مدينة قد اجتمع هؤلاء الناس ؟ لقد احتار فيرهلون . « لماذا هذه المرايا المعلقة فوق الأعمدة ؟ » ويتابع الأسئلة وعلى هذا المنوال يظهر لنا إما أنه قد نسي اللوحة أو أنه عرفها فقط من خلال صورة . إن « المرايا » التي سأل عنها هي في الواقع واحدة ، وهي ليست مرآة وإنما هي ترس حجري للزينة رسم في وقت متأخر - ليس من قبل رمبرانت - كي تكتب هناك أسماء الرماة .

بقول أوتوبينيش مفسراً :

« مر الرجال عبر أحد الأبواب ( المدينة ) المعتمدة لاسترداد وبرزوا فجأة إلى الشمس » أما كورت باوخ فله رأي آخر : « الحراس يخرجون من بناء كبير ... إنه قصر كبير ذو أعمدة وباب مرتفع ودرجات تؤدي إلى الشارع » .

قصر أو باب مديني - فلنعتبر ذلك من الأمور الصغيرة . لكن ماذا سنقول حول التباينات في الرأي حول سمات الإبطال التصويرية؟ يقول تانكرد بورينيوس : « كل رأس من الرؤوس له طابعه الفردي . » وهكذا يرى أيضاً إي . ر . مير : « النقيب والملازم أول مرسومين بواقعية . » ولكن رأي كورت باوخ مختلف : « الصور غير واقعية » « طابع التشابه مفقود » . يقول روبير ريه : « الأشخاص يتوضعون دون علاقة متبادلة ودون تعبير ذي مغزى » . ويفنده أوتوبينيش : ففي المجموعة « وحدة داخلية كبيرة . وحول مسألة التشابه فإن تقويم أندريه مارلو أعقد : « الهيئات الرئيسية في هذه اللوحة تتباين مع تشابه لا يقل عما لدى



فان دير هيلست . ولكن ذاك يجسد نماذجه واقعيا بينما رمبرانت يصنعها «خارقة» خارقة ؟ بأي معنى ؟ لقد توصل مارلو في دراساته حول الفن في احيان غير نادرة الى احكام متمعة واصيلة ، وقد اُصدر في احيان غير نادرة استنتاجات تعسفية . وعلى كل ما سبق لم يبذل جهداً ليبرر لا هذه ولا تلك . ان يبرر ، إن ذاك ادنى من جدارته .

لقد اثار هياجاً خاصاً بين الشارحين وجود الاطفال الثلاثة في « طواف ليلي » . الفتى ، الخوذة المنكسة المفرطة الكبر على راسه والراكض والبارودة في يده يحتل الكثير ، لان من الواضح انه يمثل بالنسبة للرماة ما يشبه الخادم وظهور الفتاتين بين هؤلاء الرجال المسلحين يبدو تملأ كالهذر في نظر اغلب المختصين . « عم تبحثان » يسأل هورست غيرسون . ويجيب تيومبيل - لا تبحثان عن شيء . وهو يرى ان رمبرانت ، ببساطة ، متأثر بنقوش من القرن السادس عشر حين كان مألوفاً ان تسير خلف القطعات العسكرية باثعات واطفال يبدو لنا ان تحديد تيومبيل ايضاً غير صائب مثله مثل سؤال غيرسون - « عم تبحثان » إنه سؤال زائد قطعاً ، حين يتعلق الامر بمشهد في الشارع ، ناهيك عما لو طرحنا سؤال : عم يبحث الكلب الذي تخيله الفنان . الاطفال يحبون ضوضاء الاعياد ، ولعمان السلاح والبزات ، ووجودهم في مثل هكذا تجمع لا يخفي شيئاً خارقاً .

إننا نرى جيداً إحدى الفتاتين الصغيرتين فقط في حين تبقى الأخرى مختفية تقريباً . وهكذا يطرح السؤال الثاني : ماذا تمثل هذه الفتاة في الحقيقة ؟ بعض المؤلفين يرى انها ليست فتاة صغيرة . يؤكد مارلو انها « إحدى النساء اللواتي اجتذبهن من «مزامير» ( التوراة ) اما كلوديك الذي ليست لديه جراءة مارلو ، والذي عبر وفق قامة الطفل فقد دعاه « امرأة صغيرة » وراى في هارن انها « أميرة توتندي الذهب والحريير » ويرى الاخوان غونكور انها « يهودية صغيرة » ويرى روبير ريه ان « النظرة مأخوذة من قزم صغير قبيح » .



ونكتشف غنى الآراء حول أمور صغيرة على هذه الشاكلة مثل  
الطائر الذي تحمله الفتاة على حزامها :

يراه فرومانتين : « ديكاً » .

وغيرسون يراه : « دجاجة » .

وغونكور : « يراه فرخاً » .

ويراه كلوديل ( مع قليل من التحفظ ) « طائراً أبيض » .

إنها أمور صغيرة طبعاً . ولكن مؤلفين مشهورين جعلوا منها  
راسملاً وأقيمت حول التساؤل : ( ديك أم دجاجة ) مسألة شاملة  
معقدة ، لا تزال حتى الآن تسمع بوجودها .

ومن ثم دارت النقاشات حول خواص العمل الاسلوبية . يخبرنا  
ليماري أن اللوحة تلخص المسمى الباروكي لدى رمبرانت . ولكن  
كينيت كلارك يشرع في تحليل فيه كثير من الحذقة كي يقنعنا بأنه لا يهتم  
بالباروك وإنما بالنهضة . لا حاجة للمبالغة بقيمة مثل هذه المجادلات  
النظرية المثارة من قبل أناس مقتنعين بأن الأهم هو أن يضعوا الفنان  
على الجرف المناسب وأن يجدوا مبدأ ما للتوليف بين المبدعين بدلاً من  
أن يكشفوا تفردهم . ويبدو لنا هنري فوسييون محققاً تماماً إذ يقول  
في هذا المجال : « رمبرانت معاصر للمساعي التحريرية لفن الباروك . .  
ولكن عالم رمبرانت وإنسانيته خاصان به » .

وفيما يتعلق بالجدال النظري يخيل لنا أن الميول الباروكية لدى  
رمبرانت تبدو جلية حيث لا يبقى مكان للنقاش . السمة الخاصة بالتناسب  
المعقد ، ومحاور الدينامية المتعددة الاتجاهات ، والتباينات الحادة  
والمتزايدة شدة إلى أقصى حد بين الضوء والظل هي كلها بروج الباروك .  
إن محاولة كلارك أن يظهر رؤية أصيلة حول المسألة هي محاولة واهنة  
جداً ، كما هو واهن أيضاً سعيه كي ينتزع تناسق « طواف ليلي »



الخاص ، من تناسقات رافاييلو . ولم يحس كلارك أن حتى التقلوب من رافاييلو ، إذا أقنع أحداً ، فإنه لن يؤكد أطروحته لسبب بسيط وهو أن ليس رمبرانت وحده وإنما الباروك كله ينطلق ، طبعاً ، من النهضة ، وليس من فراغ . ولا لزوم لأن نقبل تأكيدات كلارك المفرطة جداً ما دام هو نفسه قد دحضها . ففي مكان آخر وزمان آخر يكتب كلارك حول الإشكالية الباروكية التي تزعم « الحراسة الليلية » باعتبارها علبة فيكتورية . وينبغي ، قبل أن نقرر ما إذا كنا سنوافق مع الشارح أم لا ، أن ننتظر كي يقرر هو نفسه أي الرايين هو رأيه الحقيقي .

بمقدورنا أن نضيف أن الولع الباروكي المبر عنه بوضوح في « طواف ليلي » هو من أماكن ضعف العمل ويبدو لنا صحيحاً استنتاج تانكريد بورينيوس حول أن اللوحة « لا تظهر لنا الفنان في ذروة موهبته ، لأنها تشهد على الإفراط في التفنن . فمن الضروري له أن يحقق أولاً تعبيراً ذا محتوى ، وشعوراً مبالغاً فيه ، وكذلك أيضاً « المزيد » من البساطة . والجرأة والقوة .

وحول هذه المسألة أيضاً نصطدم بأكثر الآراء تعارضاً - من الرفض التام الذي استشهدنا به من فرومانتين حتى دفاع مفسرين من أمثال جان كاوس الذي يرى أن « مينيني » لفيلاسكتس و « طواف ليلي » هما أجمل لوحتين في العالم . من الصعب مناقشة تقويم كهذا ، على الرغم أو بالحري بسبب إعجابنا الكبير برمبرانت . إن العمل الذي ذكره كاوس ليس « الأجمل في العالم بل وليس أجمل أعمال رمبرانت في رأينا .

وإذا تعلق الأمر عموماً بالتقويمات الذاتية المفرطة سلباً أو إيجاباً فإن فرومانتين ليس القاضي الوحيد الذي يثير الازدواج . من المعروف أنه في القرن الثامن عشر كتبت لوحة رمبرانت معلقة في إحدى صالات البلدية حيث وجدت أيضاً صورة ضخمة فظة للرمة - « الوليمة » لفان دير هيلست ، وهي عمل متباه بارع وأجوف جداً ، ونفذت وفق متطلبات جنسها في ذلك الزمن . حين فإر رسام البورتريه الانكليزي



«البازر جوشوا» رينولدس البلدية أعجب برسمة فان دير هيلست وفتن بعمل رمبرانت . قال رينولدس إن فان دير هيلست . « فلق توقعاتي بقدر ما دمرني رمبرانت . الحق يقال إنني كنت بعيداً عن القول إن هذا العمل يستحق سمعته الكبيرة ، فلم أصدق إلا بصعوبة أنه لرمبرانت » .

ولئن قال أحد ما إن فنانين من أمثال فرومانتين أو رينولدس هم أناس من الماضي البعيد فإننا نستطيع الاقتباس من مؤلفين معاصرين من أمثال روبر ريه على سبيل المثال الذي يرى أن « العمل مدين بمجده إلى القياسات قبل كل شيء » .

ولئن قال أحد ما إن فنانين من أمثال فرومانتين أو رينولدس هم لأنه كما في مثال كاسو ينحدر أساساً إلى حد المغالاة . وتقويم الأخوين غونكور مثلاً حماسي وقد عبر عنه في هتافت : « هذه شمس ، هذه حياة ، هذه الحقيقة ، ومع ذلك ففي هذا الرسم عبق من الفانتازيا ، وابتسامة من الشعر الفاتن » . . . الشعر الفاتن ؟ في نهاية النهاية - لم لا . ولكن جملاً من هذا النوع والتي لا تعني شيئاً يمكن أن توجه باليسر نفسه إلى نتاجات أدبية وموسيقية متنوعة جداً وكذلك في نهاية المطاف إلى الفن التشكيلي . والأخوان ، عموماً - ممتعان وليساً زائدين عن اللزوم في تاريخ الثقافة الفرنسية - يبدو أنهما مقتنعان جداً بأن ارتعاشاتهما العاطفية أمام اللوحات ينبغي أن تبقى مكتوبة للأجيال ، وذلك لسبب واحد هو أنها ارتعاشاتهما بالذات . وبحرية تثير الحسد يقفزان ، وخاصة ادمون ، من منقوشات حبيبهم الحجرية غافارني إلى رسم القرن الثامن عشر ، ومن هناك إلى حفريات الخشب لدى الوتلغارو وهو كوساي ويستريحان في طريقهما عند رمبرانت ، دون أن يدركا أن توقفاتهما أحياناً هي تدقيقات هواة سطحية جداً وليست دائماً ممتعة للجمهور كما هي ممتعة لهما .

ولكن فلنستمر ما دامت مسجلة التباين النقدي لم توف حقها تماماً . وهكذا نصل إلى مسألة الضوء التي هي مسألة معقدة فعلاً ،



بقدر ما هو معروف أن رمبرانت هو أحد الأجرأ والأكثر 'صالة بين منتجي هاتين القوتين الجبارتين اللتين تنحتان الأشكال الفنية أي الضوء والظلام . يكتب فوسماير : « ثمة نقاد يثمنون الضوء ( في » طواف ليني » ) باعتباره مفتعلاً ( تعسفياً ) . إن نتائج معلم أصيل مستقل انراي تستطيع أحياناً منذ البداية أن تدهشنا . لكن حين يؤدي تتبعنا إلى معاناة الفنان يصبح الغريب واقعياً » . وإذا حلل بالتفصيل أصالة الإضاءة في اللوحة يلاحظ فوسماير : « لا أرى شيئاً تعسفياً ، بمعنى اللا منطقي » . لقد صيغ هذا التقويم منذ عام ١٨٦٨ . وبعد قرن يؤكد مؤلفون مثل أوتوبينيش أنه يهتم تحديداً بـ « التوزيع التعسفي للضوء » . سواء كان تعسفياً أم لا – فليس هذا ، بالطبع ، هو الأهم . وأنه لبعيد في الجوهر ما يسعى إليه وما حققه المعلم بهذا التنظيم الخاص الأصيل للضوء والظل . وقد طرح هذا السؤال في بداية القرن كارل نويمان في تحليله للضوء – ظل لدى رمبرانت .

« هذا هو الشكل الحقيقي للتعبير عن كل سر ، الأكثر عدم قابلية للمس ، الأكثر خفاء والأغنى بالتورية والمفاجآت باللغة التشكيلية وأحسن تقديم للانطباعات العاطفية والإحاسيس : خفيف ، أثري . مقنع وحصيف ... إنه يعرف كيف يكشف الحلم والمثال ، وكل ما هو حركة الحس والقلب وكل ما هو غير مؤكد ، وغير محدد ، ولا يطل . لهذا هي موضوعة في هذا الجو الشعري حيث نشعر أن عبقرية رمبرانت حرة . ومقارنة مع تفاوت الألوان في ضوء النهار ، تبدو ألوان رمبرانت وكأنها مشوية ومخملية ومتحررة من كل فظاظ طبيعية ، وكأنها لآلئ لامعة تبرز من كنز مختبئ في مياه عاتمة . ولكن هذه العتمة وعفويتها تعيشان معها وتتغذيان معها . ولو أنها خرجت في ضوء النهار المحايد لهلكت » .

وكي يتم التقاط هذه الأشياء التي ذكرها نويمان تلزمنا لا الحواس وحسب بل أيضاً إحساس أكثر تعقيداً ، وهو للأسف غير متوفر لدى



الجميع . ولهذا بالذات فإن رساماً خبيراً مثل فرومانتين ظن أن الألوان في « طواف ليلي » غير ملونة ودون قوة أو فاعلية ، وذلك نتيجة التعسف في التعامل بالضوء والظل : « يختفي الإيقاع في الضوء كما يختفي في الظل . يمضي الظل نحو الأحمر ، والضوء يبيض » . ومن خلال تناول ثنائيي المعايير من أمثال تلك التي تشع في الفوارق اللونية لشكل الملازم أول الأصفر التي أثارته أكثر من مرة إعجاب الدارسين « أريد أن يقال لي كيف يلبس الملازم أول . وما هو لون ثيابه . أهو الأبيض المزهر بالأصفر ؟ أم هو أصفر ضاع لونه حتى الأبيضاض ؟ لقد البسه رمبرانت الضوء بمهارة فائقة مما ينتمي إلى البريق كلياً ومما ينتمي إلى اللون » .

يظن الناقد أن المعلم قد ضحى في سبيل الضوء والظل بكل ميزات اللوحة التشكيلية وأن هدفه الرئيس الذي الهمة يسف إلى حد أن « يضيء مشهداً واقعياً بضوء غير واقعي » أي أن يعطي كياناً إلى إحدى الرؤى . لماذا ؟ لم يخطر مثل هذا السؤال لفرومانتين المقتنع بأن رمبرانت قد تفنن بالتأثير من أجل التأثير .

فيما يتعلق بالضوء واللون تمكن معارضة فرومانتين - بقدر ما تمكن مناقشة الموتى - وذلك من وجهة نظر جمالية رمبرانت ، حول أن ألوان أقسام معينة من « طواف ليلي » مفرطة في التشديد وغير كافية كإحياء . إن رمبرانت « ليمحو اللون » إذا أمكن أن نسمي انسكاب الضوء واللون في هذه الوحدة المتميزة بإحياء اللون ، حيث يفقدان ميزة السمات الفيزيائية ليتحوला إلى انبعاث روحي ، إلى إشعاع نفسياني ويصبح القههما في العلاقة الإيقاعية أكثر استعصاء على التحديد بقدر ما يتم الإقتراب من نفسية ما .

« إحياء لون » التلوين ، و « عدم الإمساك بالأشكال » و « الضوء الخارق » الذي « يشع من الداخل إلى الخارج » و « بريق النيران الضالة » إن كل هذه العيوب التي وقف ضدها مؤلفون مثل فرومانتين ، ما تزال قائمة حتى الآن وستبقى في المستقبل . سوف تنكشف لنا هذه



انعيوب بكل قوتها السحرية واعمق ابعاد نظر المعلم حين تصل عيقرته  
انى تلك التخوم التي تستطيع الوصول اليها تلك القلة من المتفردين  
بأنسعى الخارق للتماس مع الله .. وسيكون هذا اللحن النهائي لمثل هذه  
الرؤى المذهلة . إن « تأمر يوليوس تسيفيليس » مثل « انكار القديس  
بطرس » او « الابن الضال » حيث جسدت المعاناة الانسانية ببعثتين  
خسنتين والتوبة الانسانية - بظهر مرتعش والرحمة الانسانية - بيدين  
خيرتين تشعان الضوء .. ستكون تلك آخر صور شخصية مؤثرة ، تلك  
التي تسبح في شبه ظلام ، او الوجوه التي ابتلعها الظلام ، والمنحوتة  
بالمعاناة ، المتحركة بضحك صامت ، المتبردة في شكل ألم مبتلع او بعينين  
محدثين إلينا من حكيم يعرف نفسه ويعرف العالم .

اجل ، ثمة أيضاً وقت قبل « المحو التام للالوان » ، أما الآن فما  
نزال امام « طواف ليلي » . لدى كل إلغازية واقعية او غير مصطنعة  
وكل غموض في هذا العمل ، ومع كل الخلاف في تقويمات شارحيها يولد  
في الواقع سؤال كيف قومت من قبل من كانوا نموذجاً لها وكيف قومت  
عموماً من قبل معاصري الفنان . لو حاكمنا وفق تأكيدات بعض المؤلفين  
فإن رأي اولئك المعاصرين كان اكثر تسامحاً من رأي رينولدس  
او فرومانتين . كتب فيرهاردن : « بسبب « طواف ليلي » وقع رمبرانت  
تحت قسوة بورجوازية امستردام ودخل في متاهة من الخصومات مع  
ابناء جلدته . ويؤكد اوتوبينيش . « لا يرغب الزبائن الا بالرؤى التي  
يكشفونها في المراة ، وهذا يعني حتماً تجاهل العمل الإبداعي . »  
ولا يتكلم اندريه مارلو حتى على التجاهل - فهو لا يابه ، عموماً ، بالوقائع  
كثيراً - ولكنه مع ذلك يصر على أن اللوحة كانت معابة : فالرماة  
« توقعوا أنه سيقدم وجوههم المحتفية بالعيد .. لم يعرفوا ان عيد  
رمبرانت ليس ( عيدهم ) » .

هذه الحالات عامة تطابقت مع الأسطورة العامة حول السقوط التام  
للعمل . فالى أي حد تطابق هذه الأسطورة الحقيقية ، هنا المسألة



الأولى . وبالمناسبة ، ليس جميع المؤلفين متفقين معها . يرى إي. ر. مير « أن الفرضية التي تقول إن « طواف ليلي » قد تم تجاهلها ليست مغللة . إن اللوحة على العكس من ذلك قد أثارت إعجاباً عميقاً بقدر ما هو مستمر » .

وهكذا ، فإن نظرتنا المفصلة التي هي في الحقيقة استطلاع سريع لآراء الشارحين حول إحدى اللوحات تمثل منذ البداية حتى النهاية معرضاً للتناقضات وفي حالات غير نادرة تمثل معرضاً لحالات غير مناسبة بتاتا . ويتعلق الأمر هنا بمجموعة كاملة من المؤلفين المتمكنين ومن بينهم أبرز دارسي رمبرانت . ليست لدينا أية رغبة في الجدل حول خدماتهم ولا في مناقشة موضوع حياتهم . وتبقى الحيرة قائمة حول هذه الضجة غير المنظمة لهذه الهوشة المنزلية . ويبقى عدم الرضى قائماً من عدة استنتاجات غير مغللة بتاتا . ويبقى السؤال - كيف يستطيع المحب المتواضع ، وأكثر من ذلك المبتدئ ، أن يتصرف وسط هذا التشوش في كل ما هو ممكن من الآراء المتعارضة ، كي يصل إلى الحقيقة حول اللوحة من حيث الفكرة والقيمة ؟

وإذا كان كبار المتخصصين لا يستطيعون التوصل إلى تفاهم فيما بينهم حول الأمور الصغيرة ، وإذا كان الباحثون المتمكنون يطرحون علينا فرضيات مضحكة ، وإذا كان الأساتذة ذوو الشهرة العالمية يعرضون لنا قصر النظر أو عمى الألوان ، فعلى أي أساس نستطيع أن نطلب من الجمهور المريض وأن ننتظر من أناس ليس الفن بالنسبة لهم سوى شكل من أشكال الثقيف الذاتي أن يكونوا دائماً دقيقين ومصيبين في تقويماتهم ؟ .

المسائل معقدة ولكن ينبغي أن نجيب عنها ، من حيث المظهر على الأقل بوضوح كاف . وفوق ذلك ينبغي أن يوجد درب ما إلى معنى العمل الإبداعي وإلا فإنه سيبدو غير لازم . درب ما - دون أي شيء آخر . درب ما - على كل حال . ولكن إلى أي حد هو مضمون وأمين ؟



واكثر من ذلك الى اي حد هو سالك الى كل الامور ، هذا سؤال محدد .  
لدى إتاحة الفن للجميع من حيث المبدأ ثمة خطر الا يكون هذا الدرب  
سالكاً بالنسبة للسياحة الجماعية وبإشراف المرشد السياحي ودعوته .  
إن عرض الآراء الذي ورد أعلاه قد يفيد في ناحية على الأقل : إن كل  
مشاهد - سواء كان مختصاً أو مبتدئاً - يدخل بطريقته الخاصة في  
تماس مع العمل الإبداعي ويفهمه بطريقته الخاصة أو يتصور أنه فهمه .  
وهذا لا يعني أبداً أننا نقبل فتوى برودير خريستيانسين - « بقدر  
تعدد الأشخاص يكون تعدد معايير التقويم » . إن هذا يعني أن الحقيقة  
الفنية تبدو بشكل مختلف تبعاً لاختلاف مستويات التقبل وعلى كل  
حال فإن هذا التقبل يحمل تلوينات تكونه المتفرد .

ولهذا فإن الدخول الى عالم أحد المؤلفين ، حتى ولو كان الأكثر  
شهرة ، وإن كان معروفاً أكثر من سواه ، والمدرّس تفصيلاً أكثر من  
سواه ، هو دائماً مغامرة ، مغامرة شخصية ، لا تكون نتيجتها متوقعة  
أحياناً . وهذه قد تكون النواحي الأكثر إرباكاً ولكنها الأكثر بهاء في الفن :  
المعاناة الشخصية ، المغامرة الشخصية الاستنتاج المستقبل عن قال  
وعما قيل قبل ذلك . الزيارات الجماعية أمر موائم ، والمحاضرات  
الجماعية مفيدة . ولكن أثناء التقبل الفني - بغض النظر عن عدد  
الأشخاص الموجودين في صالة العرض - يوجد دائماً عنصران فقط ،  
قطبان ، يمكن أن تصدر شرارة من احتكاكهما ، وقد لا يصدر شيء  
وهما : اللوحة . وانت .

بعض الناس مقتنع بأن الصلة مع النتاج الفني يمكن أن تتحقق  
بسهولة إذا دخل الرفقة جانب ثالث - هو الشارح . مثل هؤلاء الناس  
يشبهون أولئك الشبان الذين لا يقررون الإقدام على الزواج قبل أن  
يجمعوا بعض المعلومات المناسبة عن زوجة المستقبل . قد يكون الحذر  
ذكاء ولكن من الصعب أن يدعى هذا الحذر حياً . في الفن كما في الحب  
بتم الفصل بين الشريكين : اللوحة وانت . ومهما وصفوا لكم باقناع



سمت امرأة ما ، فمن الصعب ان تستطيع هذه الدعاية ان تلد حباً .  
ومهما اوضحوا لكم بكفاءة جدارة عمل ابداعي ما ، فمن الصعب ان  
يجعلكم التحليل تالفونه .

وهذا لا يعني بتاتا ان المعلومات المسبقة غير لازمة حتى حين تتعلق  
بمسائل طفيفة مثل تلك التي في الكاتالوجات ومرشدي السياح . وثمة  
لوحات ذات ضوء غير جلي او معقدة السيرة - كما هي حال « طواف  
ليلي » يسهل التعرف عليها مسالة توغلنا في النتاج . ولكن مثل هذه  
المعلومات لا تكون لها سوى علاقة غير مباشرة بالتفهم الجمالي . ليس  
ضروريا ان نعرف بالضبط من الذي رسمه رمبرانت في « انسان  
بالخوذة » كي نتذوق متعة العمل الابداعي . ولان مؤلفين مثل بينيشر  
يؤكدون ان الموديل هو ادرين اخو الفنان ، بينما يصر آخرون مثل ريه  
على انه هو الفنان نفسه ، فليس ضروريا ان ننتظر حتى يحسم الجدل  
كي يقرر ما اذا كانت الصورة « بورترية » قد اعجبتنا ام لا .

ان الدخول الى عالم لوحة كالدخول الى حادث وقع في شارع .  
انتم لا تعرفون من هو الطفل الذي صدمته العربة ، او من هي المرأة  
التي تعثرت ووقعت ، ولكن هذا ليس ضروريا لت شعروا بالتقاطف وان  
تحاولوا التدخل لتقديم المساعدة . التدخل في عالم اللوحة يتم ، طبعاً ،  
باسلوب اقل خصوصية . ويدعى المشاركة .

المشاركة امر ينظر اليه الاختصاصيون من اعلى في حالات غير  
نادرة . اذا خرج الجمهور دافع العيون من صالة السينما ، فهذا ليس  
ضمانة لفهمه جوانب الفيلم الفنية . وبمعنى ما تكون المشاركة تفاعلاً فنياً  
على مستوى منخفض . ومن دون وجود مثل هذا التفاعل لا يمكن ان تظهر  
طبقات البناء الجميلة . واذا اوضح لكم اختصاصي مطلع السمات الفنية  
للعمل الابداعي ، ولم ينفعل بالمحتوى الانساني لهذا العمل ، فكونوا  
على ثقة من انه يكلمكم بكل براعته عن شيء لا يعرفه . ليس الفن مطبخاً  
معقداً وليس مختبراً معقداً على الرغم من ان الكثيرين من الناس يطوفون



حوله وهم يريدون تحويله إلى وصفة أو اختبار . وهو يبدأ من خفق القلب وليس من الدهن .

ولهذا فإن اللوحة التي لا تجذب ولا تثير تبقى عملاً آلياً لا يمكن أن تنمى إلى العمل الفني إلا من قبل الاختصاصي الأجوف ومن قبل متبعي الموضة . وكي نقرر أهم تنمى إلى العمل الآلي أم إلى الإبداع ، فإن محاكمتنا الشخصية ليست كافية دائماً . فإذا ظهر نقص فقد لا يكون في اللوحة بل فينا . إن وجهة نظر رينولدس وفرومانتين هي أن « طواف ليلي » عمل آلي ، وفاشل تماماً . ويرى كاسو أنها قمة في فن التصوير . فإذا كنا ميالين إلى رمبرانت فسوف نحكم ببساطة أن رينولدس وفرومانتين هما أعميان وإن كاسو إنسان ذو عين ثاقبة النظر . ولكن هذا يعني أن نضيف إلى خطا الثلاثة حكمنا الخاطئ الخاص .

قد يكون للعمل الإبداعي الضعيف حظ القبول من قبل المشاهد المثقف ، وقد لا يعجبه العمل الجيد . وإذا أعجبه فلا ينبغي أن نتسرع ونقرر أنه قد فهمه . الذين يفهمون رمبرانت بسبب ميزاته الفنية فقط يفهمون المعلم تقريباً بقدر ما كانت العجائز يشعرون بالإحترام تجاه موضوعاته الدينية . إن 'لدخول إلى اللوحة يتطلب قابلية روحية لاتحاد الفنان والجمهور . وقد تشعر برافايلو وروينس ولا تكون حساساً تجاه رمبرانت . هذا لا يعني أنك ، تأكيداً ، دون قلب ودون عين ، بل يعني أن انسجامك العاطفي والحسي غريبان عن طبع رمبرانت . لا غرابة في أن رينولدس الذي له عين فنان ، لكنه فنان البورتريه المؤثرة يفضل فاندير هيلست على رمبرانت . لا غرابة في أن فرومانتين الذي يفهم دراماتية روينس لم يكن في حال تسمح له يفهم دراماتية رمبرانت . لأن الأمر لا يتعلق ببساطة بالديناميكية وبالواقف المضادة بل بالدراماتية ذات الطبيعة الروحية . وإذا كانت سمة الفنان هذه غير مفهومة لنا أو كنا غير مباليين بها فمن العبث أن نجهد كي نكون من محبيه .



الإحساس بالدرامية هو سمة لا تختص بها كل موهبة وليست هي اي قيمة راسخة. فهي علاوة على الموقف العاطفي تحتوي على النظرة الحياتية ، التي تكون معروفة اكثر أو اقل ، وتكون ايضاً اكثر أو اقل تعرضاً للنمو . وفي اغلب الأحيان يعتبر الإحساس الدرامي في فطرة الطباع المتضادة والمتعارضة في حين أن السجاي الانسجامية (الهارمونية) هي بطبيعتها ميالة إلى فن الانسجام والصفات الغنائية .

والامر ليس هكذا تماماً . فالشخصيات الانسجامية - إن وجدت هي على الاغلب اكثر إحساساً بالتعارضات والتصادمات ، كما أن السجية الدرامية تسمى بقوة ، وفي احوال غير نادرة ، نحو الانسجام . ولكنهم يعرفون أن الانسجام لا يحصل عله جاهزاً وإنما يتم التوصل إليه بالتغلب على التضاد بحيث لا يتبعه تضاد آخر . لكن مقزى هذا النضال غير المضمون وذو العاقبة المجهولة ، الذي يأتي الفن خلاله لمساعدة الحياة يبقى في النهاية في ظما إلى كل انسجام .

إن فرانس هالس المشهور والمعدود ، بحق أو دون حق ، في الصف الأول من رسامي البورتريه في جميع الأزمنة ، هو شخصية متناقضة ، وقد حكم عليه بحياة غير هائلة . لقد اعتبره معاصروه إنساناً دون وازع ، ميالاً إلى العريشات والعراك ، بل استدعي إلى المحكمة لأمور من هذا القبيل . ولم تكن مغامراته الحياتية يسيرة . وعلى الرغم من أنه حظي باعتراف ووفق يزبانة تجارية فإنه ، إما بسبب إسراره أو بسبب ضخامة أسرته ، ظل باستمرار يكافح الحاجة ويستدين ، ويتخاصم مع المقرضين . ولقد مات شبه منسي وفي فقر مدقع في مأوى للعجزة .

وينبغي أن تؤكد أن فن هالس يفتح حيوية مثل لوحات روبينس أو يوردانس . ولكنه فن يصعب أن نكتشف فيه آثاراً من التناقضات الحياتية ومن هموم الفنان . وأكثر من ذلك: بقوة الصيغ الفقيرة والسهولة على التذكر برز هالس باعتباره المعلم الأول في الابتسامة الانسانية . وهو



يحتل مكانه في انطولوجيا فن الرسم العالمي بالوجهين الباسمين : وجه « الفجرية » ووجه « عازف الناي الشاب » في حين أن الابتسامة ليست ظاهرة نادرة في ضروب الفن التشكيلي .

إن أهمية هالس ، طبعاً ، لا تنحدر نحو هذا الأمر الصغير . فهو دون ريب معلم رسم البورتريه - وإلى حد ما - هو مجدد في تقنية فن الرسم . إن صورته حية ودقيقة جداً من حيث السمات الفيزيولوجية ، لكن العمق ينقص أحياناً هذه السمات . خطه واثق بنفسه لا يكثرث بروتين الزمن ، المتطلب لسلسلة المسار وملاسه السطوح . أسلوبه حيوي واضح يثبت الشكل برحابة وثقة . وليس مصادفة أن يعتبر هالس رائد خط المسودة السريع الذي اعتبر بعد قرنين من قبل بعضهم تجديداً واعتبره آخرون نكبة . أما في التقنية - دون أن نتجادل حول جوهرها - فقد أظهر المعلم شيئاً من ذلك التسطح الذي نحسه في نظره . المقدرة المتحولة إلى طراز تغامر دائماً بالإنحدار إلى التفنن السهل .

كان الفنان على عتبة الموت . وكأنه كان قد صفى حسابه مع هذه الحياة بعد أن قال ما لديه . وها هو الآن قبل قليل من النهاية ويقوّة مصادفة ما يكشف لنا هالس أنه يستطيع أن يقول ولديه أشياء كثيرة ليقولها وإن كل اللوحات المريحة التي ظهرت بوفرة ، التي خلفها ، قد تكون ضرباً من المصالحة « المساومة » مع ذوق الزبائن . إن الفنان الذي تجاوز الثمانين وحكم عليه بالبوّس والوحدة وأصبح منسياً قد تلقى طلباً عن طريق المصادفة . طلب منه أن يصور بلوحتى بورتريه خشتين المقيمين والمقيمت في ماوى المعجزة الذي وجد فيه مأواه . وقد لبى هالس الطلب .

يميل بعض المؤلفين إلى القول إن الفنان قد أبدع هذين العملين الأخيرين لينتقم للمرارة والإهانة والشقاء التي حكم عليه بها . نحن لا نقول إنهما وليدتا الانتقام ، وحتى من أجل هذا السبب ، فمثل هذا الشعور لا يلهم أحداً أبداً الروائع . كان الفنان ، ببساطة ، قد سمح



للحرية ان تعبر عما يراه ، تماماً كما يراه ، وثمة فنانون ، وخاصة في سنوات الشيخوخة ، يكونون مؤهلين لأن يروا أكثر مما نرى وأعمق مما نرى .

إذا كان المشاهد غريباً عن عادة تجاوز اللوحات المعتمة والمنفرة التي لا موضوع لها وغامر بالوقوف أمام هاتين اللوحتين ، وخاصة أمام بورتريه « المقيمات » فهو لن يستطيع إلا بجهد أن يعد وعشة الإجمال. هؤلاء العجائز الخمس في الملابس الصارمة وفي التمظهرات « بوزات » المناسبة يلتفتن بوجوههن نحونا ليقتنعننا بمغزاهن الانساني وفضائلهن، دون أن يخطر لهن أنهن يكشفن لنا كل عدم تقائهن الروحي وإملاقهن . وعلى الرغم من اللباس الاسود الجواخي الثقيل نحس شعوراً غير مريح بأننا نراهن عاريات ، وأن خمس عجائز عاريات عربياً معيباً هو مشهد غير مبهج . الضوء الفظ البارد الساقط على هذه الوجوه الميتة ، كأنما هو يسحبهن من جهمة المأوى ، كاشباح سحب من حلم نوم سيء . النظرات الفارغة المثبتة ، الشفاه الرقيقة الشريرة ، التجميعات الثقيلة تحت العيون ، اصابع الأيدي ، التي شوهتها الشيخوخة والتي ما تزال مع ذاك شرسة ونهمة وكل ذلك ليس بالمشهد الفاتن .

يبدو للنظرة الاولى وكأن الفنان لم يبق من لوحة الالوان الغنية سوى الاسود والابيض اللذين يعتبران في الغالب اقل الالوان مواءمة للرسم . ولكن الفنى يتكشف لنا تدريجياً في التحولات الفضية الضاربة إلى الرمادي في التفاصيل ، وفي فسحة غلما الوجوه وفي الإيقاع ، في نبرات الأحمر المقتضبة . إن هذا الرسم للنسكي والمقتدر في الوقت نفسه ، يذكرنا بفيلا سكتس ويتنبأ بغويا .

إن ما تجاسر هالس على إنجلزه بلوحتيه الأخيرتين قد جسده رمبرانت في عشرات الأعمال الفنية وطوال ثلاثين عاماً . نقول « ثلاثين عاماً » إذ نحسب فترة النضج وما تلاها في إبداع الفنان ، في حين أن



أعماله المبكرة ، بغض النظر عن سماتها لا تكاد توضع على المستوى نفسه .

بعض المؤلفين ينسق الإبداع كمراحل في تطور الفنان و « طواف ليلي » تعتبر - بقوة الصيغ المسطحة المذكورة - إحدى القمم السامية في عمل رمبرانت . نحن لا نأخذ بمثل هذا التقويم ، بل يبدو لنا مضحكاً أنه مع مرور الأعوام ، ومن يعرف لماذا ، أصبحت « طواف ليلي » أشهر أعمال المعلم .

من المحتمل أن الذنب الأول وليس الوحيد لهذا اللغو يقتضي البحث عنه لدى المؤرخين ونقاد الفن الذين ، كما رأينا ، لم يكتفوا بصياغة تقويمات مشددة وحسب بل أحاطوا العمل بجو من الإشارة مظهرين إياه كلفز . ومن المعروف أنه ما دام ثمة لفز سيكون ثمة فضول وبهذا المبدأ غير الجمالي خاصة يمكن أن نفسير الجماهيرية الواسعة للعديد من الأعمال الكلاسيكية . إن « السوداء - الجنون السالب » ليست الرائعة الوحيدة في غرافيك ديورير ، وليست « الحب السماوي والحب الأرضي » أفضل أعمال تيتسيانو وليست الجريثتان - العارية ، والكاسية - قمة عمل غويا . ولكن هذه الأعمال قد اشتهرت لأن جو السرية يطوف حولها : ما المعنى ، لماذا هي مرتدية مرة وعارية أخرى وكذلك موناليزا ، مع أن لهذا العمل قيمة فنية ، إذ تقوم هنا آراء متعددة حول مسألة ما إذا كانت هي تماماً أو هي من ابتكار ليوناردو ، ولكن القسم الكبير من الجمهور كلن سيهتم بموناليزا التي ما كان سيئاً لو أن المفسرين لم ينحدروا غالباً ، إلى العلاقة بين الفنان ونموذجه أو إلى معنى الابتسامة الغامضة المشبوهة . وثمة فائدة أيضاً في إيضاح أن شيئاً ما يبقى غامضاً ما دمنا لا نفهمه . ومن يبذل جهداً في النظر إلى موناليزا وسواها من لوحات ليوناردو - وهي ليست كثيرة العدد - سيقدر بسهولة أن هذا النوع من نصف الابتسامة الخفيفة لحالم شارد الدهن قد يتكشف أيضاً في « العذراء والقديسة حنة » وفي « العذراء في



المفارقة » ، وأن ليس ثمة أي غموض في ذلك . من الطبيعي أن التظليلات الدقيقة للمزاج وللحالة النفسية الملتقطة والمقدمة يمثل هذه المهارة من قبل ليوناردو يصعب التعبير عنها بالكلمات ، وأكثر من ذلك ، بكلمتين ، ولكن ما العمل : فبعض الناس لا يرى أن الإبتسامة ليست غامضة فقط في حال تعبيرها عن سخرية صريحة أو اغواء واضح .

وكي نعود إلى الموضوع ينبغي أن نوضح أن مجد « طواف ليلي » متعلق أيضاً بأمر صغير آخر . يعتبرون أن هذه اللوحة ، كما هو مذكور ، تشير إلى انفصال رمبرانت عن زيونته « عميلته » وأن تعاسة الفنان بدأت من هنا وهي بدورها كانت أساس النغم المأساوي في أعماله اللاحقة . هذه الأسطورة التي أضاعها الزمن ، ككل أسطورة ، لا تخلو من أجزاء من الحقيقة ، لكن ذلك لا يمنع في آخر المطاف من أن تكون بعيدة جداً عن الحقيقة .

وإذا صدقنا ، عموماً ، النقل المبتذل فعلينا أن نقبل أن رمبرانت قد خسر عميلته ، دفن حبيبته ، ودمر ، وسقط في البؤس ولهذا نراه متجهماً في لوحاته البورتريه المتأخرة . تبدو الدراما مقنعة تمام الاقناع وهي متخيلة وفق معايير ضيق الأفق حول السعادة والتعاسة . ولكن الدراما الفعلية تختلف قليلاً ، كما هي أيضاً كذلك أسباب الإبداع المقابل .

صحيح أن القدر دلل الرسام في البداية ثم وجه له غير قليل من الضربات القاسية . فمن الاطفال الأربعة الذين ولدتهم ساسكيا لم يبق سوى الرابع تيتوس الذي ارتبط رمبرانت به ارتباطاً مرضياً ، والذي عانى من موته وإن كان في وقت متأخر جداً . لقد كتب عليه أن يعاني من وفاة أمه الحبيبة ومن وفاة ساسكيا ثم بعد ذلك وفاة هنريكو ستوفيلس وهذه جراح عميقة حقاً ، تقود حتماً - مع مرارات أخرى من التجربة الحياتية المتراكمة - إلى تحول تدريجي لنظرة الإنسان إلى مصيره . يعرف الفنان أن المسائل البيولوجية والمادية قد لا تكون الأكثر جوهرية في هذا



المصير ، وإن القضايا التي على الإنسان أن يحسمها ، والأهداف التي ينبغي أن يصل إليها هي من طبيعة أخرى . وسوف يرد رمبرانت في إحدى لوحات البورتريه الأخيرة على الإغراءات الحياتية والتهديدات وضربات القدر ومعاكساته وعلى محاولات جعله مستكيناً وملجوماً أو خائفاً من القوى المعادية يضحك شيخوخة صامت . إنه الآن لا يفري ومحصن ، ولا يهيمن عليه الغرور اللئيم . إنه حر ومسؤول فقط أمام الفن والله .

دأبسون مختلفون على دروب مختلفة حاولوا أن يصوغوا ويوضحوا وجهة نظر المعلم ملحقينها بالتوراة مرة وبأفكار الإصلاح الديني مرة أخرى أو بدعوة يان أموس كومينسكي الأخلاقية . التوراة هي كتاب كبير ، طبعاً . لا بمعنى الحجم وحسب فالتاريخ يشير إلى أن الناس مختلفين يقرأون هذا الكتاب بأكثر الأساليب تبايناً بحيث إن قلنا « التوراة » فهذا لا يعني أننا قلنا الشيء الكثير . أما فيما يتعلق بالإصلاح فإذا قلنا فكرة الارتباط الفنان بهذا الاتجاه فمن الصعب أن نوضح مجموعته التوراتية بالضخمة إذ إن من المعروف أن مذهب الخلاص بالنعمة « مذهب كلفينوس » معاد لمثل تلك التصورات . والمعروف أيضاً أن رمبرانت لم يكن يخالف اتباع كلفينوس بل كان يخالف الحاخامين . وإذا تعلق الأمر بتأثير مايكومينسكي فمن الصعب أن نقرر ما إذا كان القصد هو التأثير بالمعنى الدقيق للكلمة أو فقط بالتطابق ما بين أكثر وجهات النظر الإنسانية شمولاً .

ليس رمبرانت مؤلفاً دينياً بالمعنى المألوف لهذا النوع من المعرفة . إن فهمه للإنسان والإله هو قريب جداً ، في كثير من الحالات من تناول كومينسكي القائل إن « الإنسان عالم قائم بذاته ، بسمائه وأرضه ، بعائه وتلوه ، مادته وروحه ، بضوئه وظلماته ، وحركته وسكونه » « وأنه إذا بحث الإنسان عن الله فسوف يجده في ذاته . هذا المذهب لا ينسب لكومينسكي بل هو قديم جداً وليس معروفاً كيف توصل إليه المعلم ولا من أية مصادر . المتجسد الذي رمبرانت هو إن الإنسان تنمو على مسرح الروح الإنسانية ، وإن هذه الإنسان هي في تصادم بين الضوء والظلمات



التي يحملها الانسان في ذاته . هذا هو اساس وجهة نظر رمبرانت حول اللواماتية . وإذا بدت لنا مفرطة في البساطة تحتم علينا ان نتذكر ان الحقائق الأولية الاساسية هي دائما بسيطة ، وأن التعقيد يبدأ مع كثرة تنوع وجوه ظهورها . ويرى رمبرانت أن اللواما طابعاً روحياً . ولهذا فإن الطابع الروحي تعارض دائم بين النور والظلام في لوحاته . والضوء - الظل من وجهة النظر هذه لا تعسف فيهما بتاتا إلا بالنسبة لمن يفهمونهما بمعايير التشابه الخارجي الواهية .

لم يعتر لوحة « طواف ليلي » أي سقوط مصري في مسار حياة الرسام . والقول إن القسم الأكبر من الرماة كان منزعجا لأن الفنانين وضعهم في أماكن غير مريحة بين الجماعة ولم يبذل جهداً لظهور وجوههم ، إن أمثال هذا القول تشهد لا بعدم مبالاة الرسام بل السارحين ، المهملين أو غير العارفين الحقائق . صحيح أن بعض الأشخاص في اللوحة نصف مختفين ، ولا يظهر سوى ٢٨ شخصا - دون أن نحسب الأطفال - وقد صور في البداية ٣١ شخصا ( قص الطرف الأيسر من اللوحة كي توضع في صالة البلدية ) . كان عدد النماذج ( موديلات ) التي على رمبرانت أن يصورهم ستة عشر وجميع هؤلاء - الذين وضعت أسماؤهم على الترس الديوري الذي أضيف فيما بعد - يستطيعون بسهولة أن يجدوا وجوههم في اللوحة .

لقد حفظت شهادة اثنين من المشاركين هما بروكخورست وكروسبيرغن . وقد أكدوا أن كل واحد من الرماة الستة عشر قد دفع مبلغاً يقارب المئة فلورينا، بعضهم أكثر وبعضهم أقل، وفق المكان الذي يشغله . هذه الشهادة تظهر بوضوح كاف أنهم ما داموا قد دفعوا فإن اللوحة لم ترفض ، وما دام الدفع قد تم « وفق المكان المشغول » فإنهم قد ارتضوا أماكنهم حتى ولو لم يكونوا راشرين تملأ عنها .

وكون لوحة « طواف ليلي » قد ثمنت تمشيناً رفيعاً في زمنها يؤكده تقويم صامويل فإن هورغستران تلميذ رمبرانت : « لقد سمى الفنان إلى



تنظيم اللوحة أكثر مما سعى إلى بلوغ الشبه التام بالنماذج . وهذا النتاج أياً كلن الإعتراض ، سوف يحجب جميع المنافسين . إنه غني بالتصورات ، منسق ومرسوم بقوة إذ تبدو اللوحة الأخرى إذا ما قورنت به وكأنها أوراق لعب .

لقد شارك الجميع ، تقريباً ، هورغستراتن إعجابه . ونستطيع أن نزع أن لوحة رامبرانت سرعان ما أثارت الإعجاب وليس الارتباك لدى قسم من الجمهور . ومن الطبيعي أن نقول أن قسماً من الرماة، على الرغم من أنه قد دفع لقاء الصورة الجماعية فإنه قد فعل ذلك مفتونا بمظهرها غير العادي . ويحتمل أنهم قبلوا هذا اللوحة « بورترية » لأنها تشبه اللوحة الشهيرة « درس في التشريح » التي رسخت شهرة رسام البورترية وأنه السعاده النماذج كانوا جميعاً مصورين في تمظهرات « بوز » لثقفة وظاهرين بوضوح .

لكن . هل « درس في التشريح » هي فعلاً صورة جماعية بسيطة كما اعتبرت حتى الآن ؟ إلا نجد هنا أيضاً ذلك التوجه الذي سوف يظهر بمزيد من القوة في « طواف ليلي » الاتجاه إلى تحويل الصورة العادية المتوازية إلى واقع دراماتيكي متوتر ؟

يؤكد فرومانتين « أنه في « درس في التشريح » قد نسي الموت بسبب لعبة الألوان . » لا يجمع هذا التأكيد أي جامع بالحقيقة . إن ظهور الموت هو خلصة نظمت حوالها اللوحة وهي مفتاح لمغزى المشهد . ليس مصادفة أن اهتمام الشخص مركز على الجسد الميت حيث يسقط أقوى ضوء . ليس مصادفة أن الفنان توصل إلى قرار إدخال هذا الجسد في اللوحة مع أن وجوده دون مغزى . ذلك لأن الناس الذين يؤكدون بحق ، « طواف ليلي » ليست طوافاً ليلياً ، كأنما هم لا يلحظون أن « درس في التشريح » ليست درساً في التشريح . النماذج المصورون هنا ليسوا طلاب الدكتور تولب - فبعضهم أكبر منه سناً - بل هم زملاء ومحترمون للطبيب .



وعموماً إن هذه الصورة صورة جماعية صارت لوحة متناسقة بفضل وجهة نظر المعلم الفنية وبفضل خياله .

ومع ذلك فإن ملحوظة فرومانتين « بأن الموت منسي » ليست من قبيل المصادفة . لقد التقط فرومانتين شيئاً لكنه لم يجهد ليحزر معناه . هذا « الشيء » هو لا مبالاة المشاهد بالميت . لكن اللامبالاة لا تأتي من عدم اهلية الرسام لإثارة إنفعالاتنا ، بل على العكس إنها مما تعتمد . إن المؤلفين الذين يرون في اللوحة منافحة للعلم وللدراسة العلمية يفرحون بالمظهر دون أن يلمسوا السخرية الكامنة هناك . وإن أولئك الناس الذين اتمعنوا النظر إلى الجسد العاري ، لا يدرسون أنساناً بل جثة . الإنسان ليس جسداً ، وهذا أقل من ذلك ، إنه جسد ميت . لقد ذهب الإنسان وترك جسمه من أجل عمل الأطباء .

وكما هي حال زبائن الفنان كذلك كان الشارحون فيما بعد مندهشين لغرابة « طواف ليلي » ولو أنهم وضعوا موضع الاهتمام كل الغرائب الأخرى في عمل رمبرانت لما استغربوا ذلك . لقد اشتهر المعلم بموهبته كرسام « بورتريه واشتهر إلى جانب ذلك بصلابة الرأي . كان كثيراً ما يطلب من نماذجه أن يرتدوا ملابس غير عادية وخصوصاً حين يكونون من عائلته . لقد صور أباه الطحان صورة جنرال من الطراز الشرقي أي بعمامة ، وصور أمه صورة نبية من التواراة - واخته كأميرة - وزوجته مثل إلهة النبات الخرافية ، هذا إذا لم نتحدث عن نماذج إعادة التجسيد الخاصة به التي رسمها في سلسلة من لوحات البورتريه وهذا الكرنفال كله ليس وليد نزوات علرضة ، وليس سعياً قائماً بذاته نحو التأثيرات التصويرية . إنه يكشف علناً ، من ناحية خارجية صرف ، ميل رمبرانت الشاب إلى الدرامية فالفنان يحب ، فعلاً تلوينات المخمل الخفيفة ، وبريق المخمرات والحريير المتنوع ، والتماع الذهب الجذاب . ولكن هذا بعيد عن أن يكون الأهم . الأهم هو أنه لا يستطيع أن يرضى بالبحث عن أي تشابه في الهيئة وبلوغه الأمر الذي كان الأهم الأول لرسام البورتريه في ذلك الزمن . كان يسعى لتصوير النموذج بوجه مؤثر ،



بطابع درامي يثبت ما يضيفه عليه بمقتضيات دولاب الملابس . وهذا الميل الأولي سيتعمق على الرغم من أنه سيفقد بمرور السنوات دلالاته . ويتقدر ما تزداد معرفة المعلم أن التأثير الفعلي هو في روح الإنسان ، لا في الوقائعية الخارجية لحياته كانت تزداد تفاهة اللهور الذي تلعبه الملحقات « إكسسوار » من اللباس والبيئة ، وتظهر درامية وجه الإنسان أكثر قوة وتأثيراً . إن بودلير باق في ذاكرتنا لا كسلع وحسب بل كأحد أكثر ممثلي النقد الفني موهبة وقد كتب : « إن لوحة البورتريه تبدو لي دائماً باعتبارها سيرة حياة محاولة إلى دراما ، أو هي دراما حقيقية ، فطرة كل إنسان . » ووجهة نظر رمبرانت هي تماماً مثل هذه النظرة الدرامية إلى الصورة .

ولكن رمبرانت كان في عام ١٦٤٢ حين أبدع لوحة « طواف ليلي » ما يزال على الطريق نحو أعماله العميقة . وبعد أن نعرف شذوذاته وطريقته الخاصة في إخراج هذه اللوحة الكبيرة هل يمكن أن يدهشنا . فقبل خمس سنوات حول الرسام صورة عائلته إلى معرض للدراما - دراما الابن الضال . الابن الضال هو نفسه أيام الحياة المرفهة ، الشمل من خمرة المرأة ، الجالسة على ركبتيه والتي هي في الحقيقة زوجة محتشمة لا أكثر - ساكسيا . ليس جلياً ما إذا كان الفنان حين صورها بطلّة لإحدى أساطير التوراة كان يستشعر تماماً شعور بطل الاسطورة بأنه سيصل وشيكاً إلى هاوية الشقاء . الشقاء العاطفي أو الروحي . وكم جرى التقليل من شأنهما في سيرته مقارنة بسواهما - الماللي والدينوي .

لم يشمن رمبرانت ، أبداً ، الطيبة الخاصة لامتياز التجارة الهولندية ، في حين عرف أكثر من الكفاية تعقلها . لو أنه ثمنها لاستطاع بسهولة فائقة الحفاظ عليها لقاء تنازلات طفيفة . ولكن المعلم لم يلجأ إلى التنازلات ، بل خطا خطوات كان يمكن أن تحول الصلوع بينه وبين المجتمع المفاضل إلى هاوية . وبدلاً من أن يستفيد من إيراداته الكبيرة لضمان وضع مادي راسخ قام بتبديلها في شراء أشياء جميلة حتى يمت ملكيته بللزال .



وبدلاً من أن يبحث عن اقوياء النهار هرب منهم . كتب معاصره الفنان يوهانيم فون ساندراات : « لم يمتلك ناصية الفن للحفاظ على علو مكانته وكان يصاحب دائماً أدنى الفئات . » إن علاقته الطائشة مع غير تكيه ديركس ، مربية تيتوس ، المصاية بالهستيريا ، والتي انتهت أيامها في مشفى المجانين زوجته في قضية شغب حول فسخ قران . وعلاقته اللاحقة بالاخيرة مع هندريكه ستوفليس لم تكن أقل شغباً في انظار البوريتانيين . ثم إن انسحابه إلى حي متطرف قرب غيتسو اليهود يشير إلى اغترابه الكامل والنهائي عن المجتمع المرفه . تصور لنا كتب السيرة هذا الانسحاب ، في كثير من الأحيان ، وكأنه نفى ، فهل الامر كذلك ؟ إلا يعني الانعتاق أكثر مما يعني النفي ؟ نعرف أنه في تلك الفترة بالذات أبدع رمبرانت أعمق أعماله ، وينقل لنا أرنولد هويساكين جملة ذات معنى كبير للمعلم : « حين أريد أن أبهج وروحي لا أبحث عن التكريمات بل عن الحرية » .

الحاجات المادية ؟ هذا المجتمع الكنوز الفنية لم يتز ابدا الظروف الحياتية . كانت قائمة ملكيته قبل بيعها الاضطرابي بليغة الدلالة : مجموعة من الروائع الفنية مع القليل جداً من المفروشات . وحتى في الغنى كان رمبرانت ، وفق شهادة تلاميذه ، مقتصداً في طعامه - القليل من الخبز والجبن أو قطعة صغيرة من السمك المملح تكفيه تماماً .

إن الالتباسات التي برزت مع « طوائف ليلي » هي مجرد استمرار لتعارض راسخ - إنه التعارض الأولي ذاته بين المجتمع والفنان الذي سبق زمنه . ويمكن القول إنه حتى في هذا التصادم المعتاد سيعود دور فعال لا إلى صعوبة تقبل الزبائن بل إلى المعلم المستعصي على الترويض ، والذي فضل الفقر على التبعية . وسيتلقى رمبرانت في المستقبل أيضاً طلبات . وبعد عشرين عاماً سيبدع أكثر الصور « بورتريه » جماعية « وكالة منتجي الجوخ » حيث يتم التوصل إلى النرماتية دون مساعدة المؤثرات الخارجية ويلوحة اللوان واحدة ، مخلوطة نسق اللوان الأحمر والبني ، والأبيض والأسود . أما في عام ١٦٦١ ، وبناء على طلب ، فسوف



يضع عمله الكبير « مؤامرة يوليوس تسيفيليس » باعث أحد المعتقدات القديمة - للباتافيين ، وهم أسلاف الهولنديين القدماء جداً ، والذي قاد الانتفاضة ضد النير الروماني وتحول من أسطورة إلى بطل قومي . التقط الفنان التأمر في أكثر لحظاته توتراً - لحظة القسم . في هذا المشهد الغبشي تسبح حميا دراماتية رمبرانت وكأنها قادمة من ظلام القرون وتظهر بقوة محددة . لا أثر في الإنتاج للمثال ، ولا الاحتفالية الملفقة ، ولا المسرحية . النماذج لا مثيل لها من حيث نموذجيتها ، وإنهم أرضيون ، أجلاف على الأغلب ، والأكثر جلافة بينهم يوليوس الأعور وفي الوقت نفسه هم سطحيون ومضاؤون بضوء منبعث من الأسفل ، يضيء عليهم منظر الرؤى ، يوحدهم الارتعاش البطولي للتضحية بالنفس .

من الصعب أن ننتظر أن تكون لوحة يمثل هذا الإيقاع القوي والفج مناسبة لبلدية امستردام التي كانت تفضل ما هو سردي أو مسرحي . ومع ذلك فإن احترام رمبرانت كان بحيث جعل البلدية تطلب بعض الإصلاحات بدلاً من أن ترمي العمل . ولكن الفنان لم يقم بتلك الإصلاحات . لقد حمل الصورة ، وقص بعض أطرافها كي يمكن وضعها في المقر الذي ستعرض فيه . حدث ذلك في فترة قاسية على الفنان . ولكن الفنان لم يخضع أبداً فنه للضرورات المادية حتى وهو يعاني الفقر . لقد عرف الفقر المدقع الأسود بعد وفاة تيتوس ، ولكن موت الفنان أيضاً لم يتأخر . واكتفى الوطن بأن يشير إلى نهاية أكبر عبقرياته بملحوظة مقتضبة في سجل دفن الموتى :

« ٨ تشرين الأول ، ١٦٦٩ ، رمبرانت فان راين ، فنان عاش في روزينجراخت - تابوت مع حمالين - مجموع الرسوم : ٢٠ فلورينا » .

قيل إن لوحة « طواف ليلى » قومت باعتبارها ذروة في إبداع المعلم ، كان هذا العمل المضحك ختاماً لمرحلة كان يسعى خلالها كي يكشف الدراماتية في المواقف بمؤثرات بصرية دخيلة - العمل المنظم دينامياً ، والتعاقب المتضاد للأضواء الباهرة والأماكن المحتجبة في الظلام ،



والتعارض الحاد للبقع اللونية ثم الاستعمال اللوافر لمواد الأكسسوار  
لمساعدة الروي التصويري . ولكن ما الذي يقوله الفنان في الجوهر ؟  
لا شيء إذا كان ينبغي أن تكون دقيقين . وهذا ينطبق خصوصاً لا على  
الطريقة وليس على الحادث الذي يطرحه لنا .

من المعروف أن أعضاء الجمعيات خلال القرن السابع عشر في هولندا  
كانت لهم عادة أن يخلطوا في صور « بورتريه » جماعية . ومن بين هذه  
الجمعيات أفراد مكان خاص لجمعيات الرماة - الحراس المدنيين القائمة  
منذ العصور الوسطى والمنظمة من أجل حماية القرى . وبعد نهاية  
الاحتلال الإسباني تتحول جمعيات الحراس إلى جمعيات للبرجوازية المسالمة ،  
تستعمل للذكرى ، وفي الاحتفالات والولائم والمباريات في الرماية . ولهذا  
فإن الصور الجماعية لهؤلاء المسلحين تمثلهم لنا منتظمين حول منضدة  
في صالات للحفلات كما هي الحال في صور لفان دير هيلست وفرانس  
هالس . واثناء ذلك تكون جميع الوجوه متجهة نحو المشاهد ومرسومة  
بوضوح ، لأن جميع المشاركين قد دفعوا للمؤلف .

من الجلي تماماً أن رمبرانت الذي كلف بتخليد سرية النقيب  
فرانس بانينغ قد قرر أن يفعل شيئاً أكثر من صورة مألوفة جماعية  
رأن الأمر لمختلف لو لم نعرف تاريخ اللوحة ، وما كنا لنشعر بأنها  
تنتمي إلى صنف الصورة الجماعية . والأمر مختلف ، إذ أن جميع  
الدراسين قد رفضوا النظر إلى العمل على أنه ، بورتريه جماعية وهذه  
من النقاط القليلة التي سادت حولها وحدة الرأي .

ومع ذلك نرى أنها تنمى من بين ما تنمى إليه ، إلى البورتريه  
الجماعية مهما بدا منظرها غير عادي . ولو لم يكلف الفنان برسم الصورة  
فهل كان سينتقي تلك النماذج - الذين في غالبيتهم ليسوا جلايين  
كاناس - ويبدل الجهد لجمعهم في عمل متكامل .

وهكذا فإن مهمة الصورة هي ، بالمناسبة ، المهمة الأولى ، وهذا ما  
ينبغي ألا تنساه . ولأنها كانت مهمة فإنها لم تبد مغربة فنياً للفنان



فركبها تركيباً ذا معان . قال بعضهم إنها لوحة تاريخية . واكد آخرون أنها كناية وحسبها غيرهم رؤيا فانتازية . ورأى آخرون أنها مشهد حياتي .

نرى ان التأكيدات الثلاثة الاوائل لا تحتوي اي نقد . فلم يبدع رمبرانت بدأ كنايات — إنها غريبة عن رؤيته الفنية . يمكننا البحث عن الكنايات عند ديورر أو بوسخ — لا عند رمبرانت . والمؤلفون الذين يتكلمون على الرؤيا الفانتازية يقومون تحت تأثير الإضاءة الغريب . يكفي أن نتصور المشهد في ضوء نهاري عادي كي نفهم حالاً أن الإضاءة نفسها عادية . الإضاءة ، طبعاً ، تلعب دوراً هاماً في إيقاع اللوحة العام ولكنها لا تملي الفكرة . إن الإضاءة في الرسم أهم بكثير من البروجكتورات في المسرح ، والاساسي في الحاليين معاً هم الممثلون .

و « طواف ليلي » لا يمكن ان تعتبر لوحة تاريخية استناداً لأسباب جلية . ذلك لأنها أولاً لا ترتبط بالتاريخ بل بما هو يومي في تلك الفترة . وثانياً لأنها لا تعبر عن أي حدث ما لم نعتبر ان رغبة النقيب كوك ورفاقه في الظهور امام الجمهور حدثاً .

يبقى الرأي الآخر الذي يمكن قبوله أكثر من سواه من جميع الجوانب ، أي اعتبارها مشهداً مصرياً . وقد قيل بمزيد من الدقة إن الفنان قرر أن يغلف البورتريه الجماعية بشكل مشهد حياتي . وقد يبدو موضوع العمل لغزاً . تحفظ في اليوم النقيب العائلي مسودة صغيرة من مسودات « طواف ليلي » مرافقة بالنص التالي : « مسودة للوحة انتي في الصالة الكبرى بيت الرماة ، يبدو فيها الشباب بانينغ كوك ببنزة نقيب يوعز للملازم أول بأن تنطلق السرية في المسير » .

لقد تم الفعل نهائياً . التسمية غير الدقيقة التي قد تضلل المشاهد يمكن أن ترجع الى قتام الطلاء بفعل الزمن مما أعطى الصورة مظهر المشهد الليلي ومن ثم فإن الطلاء قد نظف ولكن بعد إصلاحات تمت



عامي ١٩٤٦ - ١٩٤٧ فعادت اللوحة الى بريقها الأول . لقد حكم بعض الشارحين على الفلل الواقع من يد كوك على ثياب الملازم اول فحددوا بأنه يرجع الى الصباح الباكر . وما يدهشنا هو انه لم يوجد مؤلفون ناقشوا هذا الرأي كأن يعلنوا أن ذلك يرجع الى وقت متأخر بعد الظهر .

وكما اشرنا فإن الرماة قد رسموا امام باب مدينة . في المستوى الأول ، وفي مركز العمل ، تقريباً ، « تقريباً ، لأنه كما نذكر ، قد قطع إحد أطراف اللوحة » نرى طلعة كوك الطويلة في ثياب سوداء ووشاح قرمزي ، والى جانبه الملازم اول القصير في بزة أنيقة ومذهبة . يبدو أن وكأنهما يسيران نحونا ، والنقيب ، إذا حكمنا على الإيماءة ، يوضح لمساعدته أو يأمره أمراً . الأشخاص الآخرون مصورون الى الخلف في اربع جماعات موحين بالفوضى الشاملة . يبدو بعضهم للوهلة الأولى تحت قبة الباب القائمة ويبدو آخرون متجمعين الى الجانبين رافعين الرماح والحراب . أحدهم يسوي الراية والثاني يقرع الطبل للاجتماع ، والثالث يعد البارودة ، والرابع يطلق النار . يقوى الشعور بالتشوش بسبب الإيماءات غير الرشيقة وتنوع التعبيرات ، والأطفال المنحشرين بين الرماة ، والكلب الذي ينبع تجاه قارع الطبل . المشهد متحرك ولكن الحركة ليست حركة فصيلة منظمة بل حركة اختلاط تؤكد دينا ميكية الأجسام المتناقضة والخطوط العمودية والمحورية للبواريد والرماح واجزاء اللوحة المضاء بقوة والاجزاء الأخرى المظلمة جداً .

كل هذه الفرضى التي في وضع تصويري أسر ، هي في الواقع صعبة الشرح إذ بحثنا في كل تمظهر « بوز » وفي كل إيماءة عن معنى مجازي بالضرورة وإذا سألنا « لماذا » تجاه كل تفصيل نشري ؟ إن قسماً من « لماذا ؟ » نقاد محددين هو ساذج بقدر ما هو غير مفيد كما هي حل أسئلة الطفل : « لماذا الأوراق خضراء ، لماذا للوردة أشواك ... لماذا لا تعض الدودة ؟ » وهذه الأسئلة طبيعية لدى الطفل بينما تشهد حين يطرحها النقاد على ترتيب غير مبرر بنوياً الفنان .



والنوايا بسيطة جدا إذا نظرنا الى اللوحة دون فكرة مسبقة . إن بعض لوحات البورتريه الجماعية تؤدي الى حد ما وظيفة الصورة الفوتوغرافية التي تؤخذ أثناء الاحتفالات ، واجتماعات الأصدقاء ، والأعياد الأسرية . واليوم حين صار بإمكان كل مواطن أن يصور بآلة تصويره ، صار التصوير الفوتوغرافي مبتذلا وبهتت فتنة مثل هذه الصور كثيرا ، أما في زمنها فكانت عنصرا هاما من عناصر طقوس الأعراس وغيرها . في تلك الصور الباقية كهدية للأجيال كان كل مشترك يحصل على أن يحتل مكانا ، إن لم يكن فخريا ، فعلى الأقل بارزا ، وعلى أن تبدو هيئته مؤثرة على أفضل وجه ومثل هذه « الصور » التي على الرغم من أنها لم تؤخذ بآلة التصوير ، نراها في أعمال فنانين مثل فان دير هيلست . و « صورة » رمبرانت هي من طبيعة أخرى كما رأينا .

كان ينبغي أن يجتمع الرماة في مكان محدد . لقد مثل لنا الفنان ذلك المكان . وكان ينبغي أن يرتدي الرماة ثياب العيد وقد جهد الفنان كي يرسم تلك الثياب ، ومن المحتمل أنه حاول تزيينها . الى هنا يسير كل شيء على ما يرام . ولكن كان ينبغي أن يصورهم في حالة استعداد لمسيرة احتفالية ، وأن يأخذ كل منهم مكانه الجدير به في « الصورة » . لقد خيب الفنان ، هنا ، آمال مقرضيه المال . لقد أسرع في تصويرهم قبل أن يستعدوا وذلك في أكثر لحظات عدم الاستعداد اختلاطا . ويخيل لنا أن كل لغز الممثل يعود الى ذلك .

لنتصور أن مصورا فوتوغرافيا أراد أن يأخذ صورة جماعية فصاح « هيا قفوا هناك » ولكن عدسة الآلة انفتحت حين راح الناس يلفطون في فوضى . سيحصل على صورة للبلبة ، خالية من كل احتفالية ، لكنها واقعية وحية . ذلك ما حصل في « طواف ليلي » وتلك كانت فكرة المصور . لقد رسم رمبرانت نماذجه غير مصطفين أحدهم الى جانب الآخر في وضع « بوز » احتفالي ، بل في الأوضاع الأكثر عرضة لمصادفة وأكثر اختلاطا ، وقد تصورهم لا كما أرادوا أن يظهروا



شجعاناً أنيقين مزدانين بل كما هم في الحقيقة : مواطنين مسالمين ليس السلاح وعدة الحرب معهم سوى قناع عيد تنكري . إن لقطة آلة التصوير المتعمدة والسابقة لأوانها - والبورتريه الجماعية قد صارتا مشهداً حياتياً تنبض فيه الحياة .

إذا نظرنا الى اللوحة من مثل زاوية النظر هذه فسوف نرى أن كل ما فيها معطل ، وأن كل شيء في مكانه . أهى فوضى ؟ أجل فوضى ، ولكنها منفذة وفق فكرة محددة فكانما رمبرانت يريد أن يقول لنا : هاكم الحياة ، هاكم البشرية . إنه تشوش ، ولكنه تشوش يحفز على أن يمتلك ، ذلك لأننا نشعر أن هؤلاء الناس لا يلفظون دون مقابل ، وأن كل واحد يعرف مكانه ، وأنهم على الرغم من الاختلاط الكامل سيقفون سريعاً في النسق . لكن يكون حينذاك للفنان ما يفعله . لا يهمه سكون الوصول ، بل ديناميكية السعي الى الوصول . إنه يستعذب هذا الهرج الحياتي الذي يطل من فرحته الاحتفالية وكأنها جزء منه ، تلك الفتاة القاتنة التي نراها تتسلل الى هناك ، الى اليسار ، بين أولئك الرجال الضخام . من العسير ألا نراها . إذ على الرغم من أنها تلوح صغيرة لطيفة بين الجماعات القائمة فإنها مغمورة بالنور إنها مركز الضوء الثاني في اللوحة .

كان الحجاج ورجال القوافل يرسمون على القماش شمعة أو مصباحاً لينيروا المسيح صفراً . رمبرانت لا يحتاج إلى مثل هذه الملحقات « الإكسسوار » . فالطفل الذي رسمه هو نفسه مصدر للضوء . وهذا ليس ، إطلاقاً ، امرأة قادمة من مزامير التوراة ، وليس « قرماً قبيحاً قميئاً » بل هو طفل حقاً ، وهو أجمل أشخاص الصورة ، إنه كائن فائن مشع ، يبدو لنا وجهه معروفاً إلى حد بعيد . كان ينبغي أن يكون مألوفاً لنا . إنها ساكسيا ، زوجة الفنان ، بطلة العديد من اللوحات . خلال الشهور التي كان يعمل فيها الفنان في اللوحة الكبيرة كانت ساكسيا مريضة جداً . ومن المحتمل أن يكون رمبرانت أحس أنه سيخسرهما . لقد لاحقه الإحساس المسبق الثقيل حتى أثناء ساعات العمل المتوتر .



ورسم ساكسيا فتاة صغيرة كي يضع في اللوحة الكبيرة لاعذابه وحبسه  
فحسب بل فكرة عميقة افلتت ، لا أحد يعلم لماذا ، من انتباه الشارحين .

يحمل الطفل على حزامه كيس تقود وديكا ابيض . هذه الهذيانات  
وفق النظرة الاولى ترمز إلى الربيع والفوز فمن المعروف أن الفائزين في  
المباريات في الرماية يربحون ديكا ابيض . السعادة علرضة ولا معة ،  
تمضي دون أن يحفظها أحد - هكذا نرى مغزى هذا الشكل . ولكن  
المعلم ، باعتباره معلما فعلا لم يهبط بالرمز إلى مستوى الكناية .  
فالمشاهد الحساس ليس بحاجة إلى تفصيلات في الرؤى ، من ديوك  
واكياس ، كي يحس كل هذا الجمال النقي والفض في هذا الشكل  
المتغير ، المنحوت من ضوء ومحبة ، ضوء السعادة الفنان والمغري ،  
والذي يظهر . لا يعلم سوى الله من اين ، ليعترض حياتنا ثم يختفي .

إن من يحظى اليوم بسعادة أن يرى لوحة « طواف ليلي » الاصلية  
سينظر إليها لسوء الحظ وهي محبوسة في قفص . فبعد أن تعرضت قبل  
سنوات لعمل إجرامي بربري عزلت اللوحة عن الجمهور في واجهة  
ضخمة . ولكنها تبدو دائما في ذاكرتي كما سبق أن رأيتها حين دخلت  
صالة المتحف أول مرة . كانت تشغل كل الجدار وتصل إلى الارض  
تأريكة انطباعا مذهلا . يحس المشاهد أن هذه الجمهرة من الناس تتجه  
نحوه مباشرة ، وأن النقيب والملازم أول قدامان لملاقاته ، وأن هذا العالم  
المبالغ فيه من الضوء والظلمة بطوقه ، كي يصير عالمه ، وهو عالم أكثر  
واقعية من أي عالم يومي ونثري .

كتب توريه بيورغر منذ عام ١٨٥٨ : « كل هذا الحشد المتحرك  
كانما يندفع إلى الامام ، يتحرك كالمشاهد في الصالة ويأتي نحوه » .  
ويرى اوتوبينيش أن النقيب والملازم اول « يتحركان بحزم نحونا ، حتى  
لنشعر انه ينبغي أن نحيد كي نفسح لهما الدرب » . وبكلمات جان  
ليماري فإن : « المشاهد يقترب نحو اللوحة ثم يتوقف فجأة ، لان اللوحة  
ذاتها تأتي نحوه » .



صحيح تماماً . اللوحة تأتي نحونا . وهذا لا يتعلق بطواف ليلي وحدها ولا بوهم المشاهد الذي هو العنصر الأكثر جوهريّة في التقبل الجمالي . وحين نحس أن اللوحة تأتي نحونا أو تنفتح كنافذة أمامنا ، أو أنها تحتضننا بجوها المخلص ، فهنا يعني أن التماس الحقيقي قائم . ولافضل في مثل هذه الحال ، أن نحافظ على انطباعاتنا ومشاعرنا إذ لا نستطيع أن نحسم ما إذا كان يجب أن نصدقها أم نؤجل ذلك للحصول على نصيحة المختصين . التأثير الجمالي هو إلى حد ما كالتأثير الفرامي ، فلا يجوز أن نبدهه سريعاً ولا أن نعلنه سريعاً ، فللفتاة شعر أشقر وخرسان محشوان وأما سمعتها في الحي فلا تحسد عليها . وسيكون لدينا الوقت دائماً من أجل خيبة الأمل . فالروعة نادرة و ثمينة .

وهكذا . فإن لوحة « طواف ليلي » لا تمثل نغزاً ولا نكبة في إبداع رمبرانت . وهي ، بغض النظر عن سماتها النوعية ، يمكن أن تحسب انجازاً رفيعاً . إنها تقودنا إلى عالم المعلم ، لكن ليس إلى أكثر من غرفة الانتظار . ولهذا ينبغي أن نقول بضع كلمات حول سمة هذا العالم دون ادعاءات غير سديدة حول استنفادها .

لقد كتب عن رمبرانت الكثير من الأمور الصحيحة حتى تبدو الدراسة الكاملة لعمله مفرطة الطموح وأنه لمن المفامرة محاولة إعادة صياغة السمات المشهورة منذ زمن بعيد ، وهي على كل حال أمر شاق . وليست أقل طموحاً مهمة الوصول إلى حقائق جديدة من مناقشة ما قيل حول المعلم من غير الحقائق ، لأن ذلك يعني اجتياز دغل متشابك من المنشورات الكبيرة والصغيرة . لقد أصبح رمبرانت ضحية للنقد التجريبي والشكلاني والاجتماعي ، إذ كان كل منها يحرف على طريقته إلى هذه الدرجة أو تلك ، مغزى عمله الفني .

إن الأخطاء المنهجية الأكثر علانية في إيماننا فيما يخص إبداع رمبرانت متعلقة بالانتكاسات المتأخرة للمسيرة الإيجلية . ويبدو ذلك خصوصاً في « التواريخ العالمة » الجماهيرية أو في البانورامات الخاصة



بعض صور محددة . فهنا ، من أجل المزيد من الوضوح ، يدمج الفنانون في مدارس قومية ، أما من أجل المزيد من « العلمانية » فإن ميزة المدارس تستخلص من الخصائص العامة « للبيئة » و « الفترة » . وإنه لمن المؤكد أن أشكال فرادة المعلمين تخسر الكثير أثناء هذه العمليات ، ومن ثم ، فأية نظرة شاملة وأي وضوح . كل ذلك يذكر مع الكثير من الارتباك بأعمال ايبوليت تن الذي ما تزال محاضراته تمثل كتباً مساعداً للمؤلفين معروفين .

إن « فلسفة الفن » لايبوليت تن بمبادئها الوضعية قد وجهت ضربة جدية للمعيارية والارادية في علم الجمال . وبغض النظر عن بعض الجوانب الصحيحة فإن نظرية تن حول العرق والوسط والفترة الزمنية، كما أشير إلى ذلك أكثر من مرة ، فيها الكثير من المثالب كمنهج عام . وهذه المثالب أبصرها تن نفسه وعرضها أثناء الدراسة المعموسة للحقائق الفنية . إن الطموح إلى الدفاع عنها بأي ثمن هو أطروحة ساذجة من وجهة النظر الاجتماعية ، وإن الإطلاع السطحي تماماً في مجال الفن ، دون أن نتكلم على انعدام بضع سمات أخرى ضرورية للتعمق في مغزى الإبداع قد دفعا تن في مواضع غير نادرة إلى تحليلات واستنتاجات حددها الهزل . لقد حاول المؤلف أن يوضح اللون عند روبينس ورمبرانت بخصائص ضوء الشمال وجنوه ، وما إلى ذلك مما في فينيسيا . ولأنه من المعروف جداً ، أن تلوين روبينس مختلف جداً لا عن تلوينات الفينيسيانيين وحسب بل وعن تلوين رمبرانت راح تن يتحايل كي يوضح أن روبينس قد صور الأجساد والأشياء كما تبدو تحت « الضوء القوي » في حين أبدعها رمبرانت كما تبدو حين يكون « الضوء شاحباً » . « تكاد العناصر تحدد بالظلال . تكاد تمتزج بالظرف ، مساء ، في سرداب ، تحت مصباح ، في غرفة ، حيث يسرلق من النافذة شعاع كاب ، إنها تنمحي . . . » من هنا « التلوين الذي امدت به هولندا عبقرية رمبرانت . » ولقد كتب فيرهارن ، آخذاً بالإعتبار منهج تن بجلاء يقول في كتابه حول رمبرانت إنه يكفي أن تظهر عبقرية بطولية كي تحيل نظرية البيئة إلى



وبر وهباء . لن نصل إلى العبقرية البطولية ، يكفي أن نضيف إلى اسمي روبينس ورمبرانت اسماً آخر هو اسم فيرمر فلا يبقى شيء من دهاء اختبارات تن المناخية البصرية . ذلك لأن لوحات فيرمر ، على الرغم من أنها مرسومة في الشمال ، وفي هولندا بالذات ، لا تنتمي إلى توهج روبينس ولا إلى وفرة تلوين رمبرانت ، بل هي قائمة في حدود مقامات غنية ونبيلة ومتناغمة يحسده عليها الفينيسيانيون . ومن الممتع في مثل هذه الحال أن ننسب فيرمر إلى منطقة مناخية مع أنه لا توجد طريقة لإعلانه من فينيسيا . إن تن غير خبير بتأناً بمسائل التلوين ، بل وليس لديه تصور عن أن الألوان أكثر رنيناً لا « في الضوء القوي » لأنه - في الشمال أو الجنوب تفقد الأشياء اللون بدرجة أكبر أو أصغر . إن الألوان تضيئ الإيقاع وتندغم عفوياً في تناغم تحت الإضاءة المبعثرة بالضبط أو تحت ضوء الشمس الخفيف في جو رطب لبلدان مثل هولندا وهذا يبدو جلياً تماماً في رسوم رسامي المناظر الهولنديين - سيفيريس ، فإن دي فيلدي ، هوبما ، كونييك . الغرباء جداً عن «توهج» رمبرانت . ليس مصادفة أن فضل الانطباعيون العمل في مثل هذه الظروف وهربوا من ضوء الجنوب . إن من يتصور أن فان غوغ قد غزا مقامات لوحاته المتددة من الجنوب الفرنسي يقع في الضلال ذاته الذي وقع فيه تن تجاه روبينس . وإذا وصل المؤلف حول رمبرانت في بحثه عن البراهين إلى مثل هذا التشوش ، فقد راح يحدثنا عن الإضاءة المسائية « في الغرفة » و « تحت المصباح » دون أن يحسب حساباً لكون المصباح يضيء في إحدى الغرف بالطريقة ذاتها سواء كان ذلك في الشمال أو الجنوب . لن ندع جانباً حقيقة أن التضاد الحاد بين الأنوار والظلمات ليس من ابتكار رمبرانت ، بل قد جاء من الجنوب ، ومن إيطاليا تحديداً ، وبالمزيد من الدقة - من كارافاجو .

لقد قال دوغا ليس الهواء الذي في اللوحات هو الهواء الذي نستنشقه . وكذلك هي حال الألوان : فالوان الرسام ، خصوصاً ألوان الملون الحق ، ليست هي ألوان العالم المحيط بنا . إن تن وتلامذته



بعملياتهم الفظة بوساطة وسائل مثل البيئة والعرق في ميدان الفن المرفه  
يذكروننا بفيلة وقعت في حانوت زجاج . فعلى الرغم من أنه يكتلم على  
« نشوة الخيال » فإن تن لا يفهم وليس مؤهلاً لأن يفسر ظاهرة كالخيال  
الإبداعي ، وأقل من ذلك ، لأن يستوعب أصالة التفرد الإبداعي وعدم  
تكراريتيه .

إن المعدلين من المؤلفين ، دون أن يصلوا إلى مؤلفات تن ، — ودون  
الدخول في التفاصيل — قد اتبعوا الخط ذاته في التوضيحات والموازنات  
منطلقين من المقولة ذاتها حول دور الأصالة الاجتماعية والتاريخية  
والقومية في تكوين الشخصية الإبداعية . من العبث أن نفعل أهمية هذه  
العوامل ، لكن من غير المجدي أن ننتظر أن يقودنا إقحامها الآلي في  
المعادلة إلى القرار الصحيح . ومع أن أمثال هؤلاء المؤلفين يعظمون بروح  
التقاليد الطيبة عبقرية رمبرانت فإنهم كأنما يعانون نوعاً من الاحتياج  
الخفي تجاه المبقرى . لو لم توجد هذه الشواذات — المبقريات في تاريخ  
الفن لهيمن نمط آخر مختلف ، ولكان كل شيء واضحاً ومصنفاً ولكن  
وفق العصور والأساليب والمدارس ووفق سمات ممتازة وعامة وملزمة .  
ولكن المبقرى يخلط كل شيء . إنه سيبرز ، حتماً ، فوق المدرسة ، التي  
يقحمونه فيها ، وسيخرج عن إطار الأسلوب الذي ينسبونه إليه ، وسيلج  
على أن يسبق العصر الذي حكم عليه أن يعيش فيه . وقد حطم رمبرانت  
جميع حدود التماثل . ولم يتجاوز عصره وحسب بل العصر الذي تلاه .  
ما كان ينوي التصوير بأسلوب الباروك . وقد رفض اتباع أي اتجاه  
أساسي من اتجاهات الرسم الهولندي أو الأوربي في ذلك الزمن . وما كان  
من الممكن تصنيفه أو وضعه تحت أية شلرة سوى شلرة اسمه الخاص .  
إنه رمبرانت .

لقد تميز المعلم عن معاصريه ، حتى حين ننظر إليه من تلك الناحية  
التي تعتبر في أحيان غير نادرة ناحية خارجية — ناحية الموضوع . لقد  
وضع أكثر من ١٤٠ لوحة في مواضيع توراتية أو انجيلية في فترة كان



فيها الرسم الديني ليس على الموضة وذلك في هولندا على الأقل . إن هولندا بلد بروتستانتى ، والبروتستانت ، كما هو معروف ، لا يزينون الكنائس باللوحات . ولم تعد الروحانية زبونا للفنانين ، وليس الفنانون بميالين لتصوير الصلب من أجل المتعة الشخصية ، أي إن الجنس صار متخلفاً حين بدأ رمبرانت يعنى به لا لبيعته كجنس بل ليقوده إلى وجهة غير متوقعة ، مستخدماً إياه لأهدافه .

إنه أول عمل توراتي للمؤلف ، وقد وضعه في العشرين من عمره (طوبيا وزوجته) يشهد على اللامبالاة التامة بالتفسيرات الكنسية وكذلك بمقتضيات التيقن التاريخي . لقد تحول أبطال الأسطورة إلى فقراء هولنديين ، محرك ديني - في مشهد حياتي . ومنذ البداية بهشم رمبرانت تقاليد التصوير الديني ، ولكن بإنزالها إلى مستوى نشر الحياة بل لرفعها حتى الرؤيا الخيالية ومن ثم إلى أغراض الدراما الروحية المؤثرة ، حيث سيعتبر الكيان والخيال إلى المستوى الخلفي كي تبرز في مراكز إنتباهنا مفترقات الدروب الروحية للإنسان ، ومفترقات الدروب الأزلية للشك واليقين . المجن والمأثرة ، لقسوة القلب والمحبة ، للهلاك والخلاص .

إن السؤال لماذا وضع رمبرانت البروتستانتى تصورات دينية كالكاثوليك هو سؤال ساذج ، لسبب بسيط هو أن رمبرانت في فنه ليس بروتستانتياً ولا كاثوليكياً . إن تأكيد باليدىنوئشى أن رمبرانت كان مرتبطاً بتيار المينونيين يقوم على أساس راسخ . والمينونيون ينكرون القسر ، والدوغمات الكنسية والتفاوت الاجتماعى ويدعون إلى العودة إلى المعنى الأول لكلمة المسيح . إن نقاجات رمبرانت الناضجة تتحدث بوضوح تام عن أنه عبّر عن أفكار إنسانية وديمقراطية تعود إلى المسيحية الباكّة . التي تعري رياء الأغنياء والمتسلطين ، التي صيغت فيما بعد في دوغمات كنسية وضعت بدورها في خدمة الاستبداد والسطو . ولهذا هي غريبة لوحات المعلم التوراتية والإنجيلية عن كل القوانين الكنسية وهي موضوعة بحرية الخيال العجيبة وتظهر ارتعاشاً تعاطفياً تفتقر إليه الكثرة من



الاعمال الإبداعية الإيطالية والاسبانية التي وضعت تحت عين الكنيسة  
اليقظة .

إن لوحات رمبرانت لا يمكن أن تدعى « دينية » بالمعنى المعتاد  
الكلمة ، لسبب بسيط هو أنها ليست أبداً تصويراً وعظيماً لأي دين .  
لقد استخدم الفنان ، ببساطة . بيانات الأمثولات والاساطير التي كانت  
مشهورة في ذلك الزمن ليعبر عن الحقائق التي توصل اليها والتي لا تنتمي  
إلى الرب بل إلى الإنسان . لقد استخدم المعلم تلك الاساطير لأنها تقدم  
له مواقف دراماتيكية محددة ولأنها معروفة تماماً ، ومن ثم فإن انتباه  
المشاهد سيتجه لا نحو تفسير الحدث بل نحو معاناة الأبطال ، أي نحو  
الامر الرئيس .

وكي يبرز الامر الرئيس اظهر الرسام في اعماله المتأخرة أقصى  
الإيجاز في تخيل الوضع المتحول تدريجياً من وسط هندي نظري  
سحب إلى جو روحي متلفع بالجهامة . ومن أجل هذا الهدف صار الفنان  
أكثر اقتضاباً حتى في استعمال تلك الملابس المحببة غريبة الطراز . قيل  
مراراً في اعمال رمبرانت الناضجة لم تكن تلك الملابس هدفاً بذاتها ولم  
تكن ثمرة لشوق غامض إلى التنكر كما خيل لبعض المؤلفين . ولقد وظفت  
تلك الأكسسوارات كعناصر تصويرية في إطار الجو العام المتكون للوحة ،  
إن انعكاساتها الحريرية أو التطريزية واقنيتها الماجورية الصادحة  
مباغتته وسط الغبش مثل صدى مرئي للتوتر النفسي الذي يشع من  
الأبطال .

إن كون رمبرانت لم يبدع لوحات دينية بالمعنى المعتاد للكلمة  
يبدو بوضوح خاص في اعماله المتأخرة ، حيث تزول ، إلا مع استثناءات  
نادرة ، الحدود بين المواضيع التوراتية والمعاصرة . وكأنما امتزجت  
المواضيع الدينية والصور «بورتريه» الحياتية ، القدم والمعاصرة يبرزان  
معاً ، تبدو الانسانية في نظر الفنان واحدة لا تنقسم ، منتصبه أمام  
قضاياها الأزلية وساعيه على طريقها الأزلي الذي هو درب المبدع نفسه .



فقراء امستردام، المسنون اليهود ، رمبرانت نفسه يظهرون لنا في هيئات أشخاص التوراة ورسل المسيح . وهم بالمعنى الدقيق ليسوا ابطالا' الأسطورة وليسوا بشراً مأخوذين مما هو يومي مباشرة ، بل هم في الوقت نفسه هذا وذاك ، إنهم بشر صغار فكروا واعتبروا بتشردهم المضني الطويل وقد عبروا وفق كلمات كومينسكي « من متاهة العالم إلى جنة القلب » هذه النظرة الانسانية قد عبر عنها مباشرة بعشرات من صور المسيح التي وضعت قرابة عام ١٦٦١ . بعض تلك التصورات يتميز بواقعية جلية ، وتذكر بلوحات على السجية . وهذا ، طبعاً ، ليس مصادفة ولا يمكن ان يفسر إلا بخيال المعلم الجبار . إنه نتيجة للوضع المصاغ بإيجاز في الجملة الانجيلية : « هو ذا الانسان ! » رمبرانت يصور لنا المسيح انساناً يجرحه الحزن والمعاناة وهو في الوقت نفسه لا يحيد عن الطريق الشعري للحزن والمعلقة . ويمثل لنا رمبرانت المأثرة العليا التضحية بالنفس والنصر الاسمي للحب لا كعمل من أعمال الإله بل من أعمال الانسان ، الانسان بالحرف الكبير « النوع الانساني » ، تركيب للانسانية الأتقى . هكذا يقيم الفنان تلك الصلة الحميمة بين « البشر الصفار » والانسان التي حاولت الكنيسة طوال قرون ان تقطعها ، لتظهر نفسها ، كصيفة وحيدة للاتصال بين الخطاة والرب .

إن نتاج رمبرانت التصويري يشتمل على قرابة ٦٣٠ لوحة أكثر من ٤٠٠ عمل تمثل لوحات بورتريه بالمعنى الدقيق للكلمة وهذا يشير بوضوح كاف إلى اهتمام المعلم بهذا الجنس . ولكن رمبرانت ، اطلاقاً ليس رسام « بورتريه » من نوع فان دير هيلست ، ولا من طراز فرانس هالس . فهو مقارنة بالآخرين لا يعمل بناء على طلب الا نادراً . وهذا يمكن تفسيره في المرحلة الاولى بإيسر السبل ، أي لعدم وجود الزبائن ، ولكن أي تفسير مماثل غير مشروع في المرحلة التالية ، وكذلك هي غير مشروعة التأكيدات على أن المعلم ما عاد يعجب الزبائن وأنه قد خرج من « الموضة » ببساطة . وغير مقنعة الأحكام القائلة إن الإنفصام كان بسبب عدم رغبة الفنان بالقيام بتنازلات في فنه ليرضي اذواق النماذج . كان لدى المبدع



الكبير المتمرس بتجربة غنية كل الإمكانية في تلك الأزمنة كي يفرض دون أن يتنازل . والمثال على ذلك مجدّدو النهضة الإيطالية أو رسامو اسبانيا العظماء - غريكو ، فيلاسكتس ، وغويا - وكذلك رمبرانت نفسه في عام ١٦٦٤ ، أي بعد ثلاث سنوات عديدة من الاحداث بشأن « طراف ليلي » وضع رمبرانت بورتوييه ليان سيكس محافظ امستردام المعجب بالفنان، وكانت عملاً رائعاً لم يكن يوسع حتى ذوي الأذواق التقليدية سوى الإعجاب بها ، لأن الملم لم يسمح بأي نزوات وإنما أقام صورة مديلة وفي الوقت نفسه بلغ الوضع الطبيعي وتوصل الى اسكناء السمة النفسية والاقناع المطلوب ، وروعة وبساطة التفسير التصويري . كان بإمكان رمبرانت أن تكون لديه الكفاية من طالبي اللوحات من طراز « يان سيكس » أو « وكالة منتجي الجوخ » . ومن الواضح ، في الوقت نفسه ، أن أمثال تلك اللوحات لم تكن تنازلاً أمام فوق الجمهور ، وأكثر من ذلك ، فسان مؤلفين مثل فرومانتين بدت لهم دون تحفظ قمة كمال إبداع رمبرانت

من الصعب النقاش حول هذه المسألة لأنها تتعلق فعلاً بأعمال أساسية لأننا نصل إلى جو التفاصيل الشخصية ، التي هي أيضاً جو الحرية الشخصية . ومع إعجابي الكمل بالبورتريه الجماعية « الوكالة » لا اتجاسر على وضعها فوق نتائج مثل « مؤامرة يوليس سيفيليس » أو « الإبن الضال » وبالمناسبة لا يتعلق الأمر بتفضيلاتنا الشخصية بل بتفضيلات رمبرانت نفسه ونواياه . حقا إن لوحات البورتريه البديلة كالتى ذكرناها تمثل في مرحلته المتأخرة استثناءات نادرة ، وبخيل إلى أن ذلك يشهد على أن جهود الرسام كانت متجهة وجهة أخرى ، وأنه عموماً ، ما كان يهتم كثيراً بعلاقاتهم مع الزبائن . إن مؤلفين مثل فرومانتين يفسرون ذلك بطبيعة رمبرانت المتناقضة ، التي يسكنها شخصان بعادات واهتمامات شديدة التباين .

يرى فرومانتين « لدى هذه البقريه المكونة من الغرائب والتسانت » هناك « طبيعتان لم تلاحظا حتى الآن ، وهما تهاوضان وتكادان لا تلتقيان مطلقاً في وقت واحد وفي نتاج واحد إحداهما هي : مفكر ، من الصعب أن



يرسخ حبال متطلبات الاستقامة ، راكم - ينسج لا يطل ، في حين ان التواضع بان يكون مستقيماً لا يوقف يده ، والأخرى هي : انسان عملي يمكن ان يكون لامعا حين لا يزعبه « المشهد » البصر ( فيزيور ) وايضا : « ان رمبرانت لا يفسر إذا لم نر فيه شخصين ، متناقضين بالطبيعة ويعيق أحدهما الآخر . قوتهم متماثلة تقريبا وقيمتهم لا تتأثر . وهي متعارضة اطلاقا ، من حيث الهدف » .

بقدر ما نستطيع الحكم استناداً إلى الوقائع الطفيفة لسيرة ما . وصلت إلينا مع الكثير من الاختلاط والاضافات ، ومع الافتراضات والتكهنات ، فإن رمبرانت هو طبع معقد فعلاً . كما أن نقص المعلومات يعيقنا عن أن نصوغ بحزم تناقضاته ، وقد فعل فرومانيثين ذلك مع الكثير من الهذر ، مستنداً إلى معطيات مشكوك فيها لأحدى الشائعات وقائماً طريق المبقرى الحياتية بذراع معايره الشخصية .

معروف أن فرومانيثين قد حظ إعجاب الجمهور البروجوازي بسرعة فائقة بصوره الشرقية وصالر موضه يومه . إن تصويره الاصطفائي المدين بسوء ما إلى دوكان ودولاكروا ، وكورو . وكوربيه هو تصوير فطن ويقبل بخفة . إنه لا يزعب بشيء الذوق التقليدي . وهو متناسب جداً لتزيين غرف الاستقبال . إن فرومانيثين الذي ضمن التزيائن . وميداليات الصالون ووسام جوقة الشرف ، وهو يتمسك بالاقرار بظفره ويسعى إلى تبينه بوساطة أسلوب تصويري خامد منذ زمن بعيد في الفترة التي ظهر فيها على المسرح مجددون من أمثال مانيه ، ودوغا ومونيه . ليس عسيراً أن نحس أن ذراع انسان كهذا سوف يبدو صغيراً جداً لقياس عقري من وزن رمبرانت .

لم يستطع فرومانيثين أن يفهم ببساطة لماذا تنحى رمبرانت عن المجتمع الفاضل ، ولماذا أفضل بسلوكه المشاكس فرص النجاح الطيبة . ولماذا اختلط بالناس الصغار ، وأخيراً لماذا لم يدفع بمزيد من الرحابة بفنه الامكثات التي لدى « العملي الرائع » التي ظهرت في ابداعات مثل « بورتريه يان سيكس » التي يكن لها فرومانيثين فعلاً إعجاباً خاصاً . ومن



أجل الحقيقة ينبغي أن نلاحظ أن المؤلف يسعى لأن يمتلك تفضيلاته الشخصية ، بأن يثمن رمبرانت تثمينا رفيعا ، « فيزيونير » وكذلك رؤاه وخاصته « غير العادية بأن يرى ما لا يرى » وتناولاته التصويرية غير المألوفة . وخلافا لملاحظاته الحادة المتعمدة التي لا يمكن تفسيرها حول « طواف ليلي » حاول فرومانتين أن يظهر موضوعية تجاد عمل المعلم بكامله وأن يؤكد على سماته الاستثنائية . بعض أحكامه صائبة . إنها تتكلم على جدارته الاحترافية ، ولا مثيل ، ولا مثيل لها لدى الكثيرين من النقاد . والمصيبة ، كما يخيل لنا ، هي أن الجدارة الاحترافية ، والدق والفهم النظري الجمالي لفرومانتين هي ذات طابع يسمح له جزئيا بالتغفل في مغزى هذا العمل الضخم .

يرى النقد أن « الشخصين المتناقضين بالطبيعة » اللذين يضمهما رمبرانت في شخصه ، يستطيعان في النهاية أن يتصالحا ويتحدا كي يصلا بجهود مشتركة الى رائعة استثنائية - « وكلاء الجواخين » : إن الشخصين اللذين فرقا زمنا طويلا قوى روحه يتصافحان في ساعة انتصر الكامل هذه . لقد أنهى حياته بسلام مع نفسه ومن خلال احدي الروائع . « ووفق كلمات فرومانتين فان « الوكلاء » هي نقطة الختام للارتقاء ويمكن « اعتبارها خلاصة انتصاراته ، او افضل ما قيل حول النتيجة الالامعة لثقتة الكاملة » .

وهكذا وضع فرومانتين « نقطة الختام » والتبجيل للقضية في عام ١٦٦٢ - حين صور « الوكلاء - اي قبل أن يكمل المعلم طريقه الابداعي بسبع سنوات . وهذه السنوات السبع ليست فترة دون اي مغزى خاص . واذا أكد الناقد انه منذ « متى الانجيلي » ( ١٦٦١ ) قد ظهرت دلائل الضعف الابداعي فإن ذلك يبقى في حسابه . إن رمبرانت سيبدع ، تحديدا ، في تلك السنوات السبع تلك الروائع التي - دون أن نعارضها مع نجاحاته السابقة - تمثل الختام الفعلي والظافر للقضية وحتى لو بقي المعلم مع تلك الابداعات المتأخرة وحدها فإنه يستحق تماما المكانة التي احتلها في ذاكرة الانسانية .



وإذا كان ينبغي ان تقبل فرضية فرومانتين حول « الرمبرانتين » فإنه يتبع ذلك ان نقر بان بعض تلك الروائع المتأخرة مثل « المؤامرة » و « الابن الضال » و « سيميون في المعبد » او تلك التي احبها فان غوغ « العروس اليهودية » هي من شغل لا ذلك « العملي » الموضوعي بل « الفيزيونيير » وبالتالي فان « المصاحبة » ما بين « الطبيعتين المتعارضتين » لن تتحقق كما هو واضح . ولكن شيئاً لا يلزمنا بقبول مصداقية فرضية لا تجد ما يؤكد لها في الحقائق الفنية .

لقد ابدع المعلم فعلا اعمالا مختلفة الايقاع جدا . نتيجة لمختلف الاهتمامات الابداعية . ولكن هذا لا يعني أنه يحمل في ذاته رمبرانتين . نو سرنا على هذا الخط من التوهمات لكان علينا ان نتكلم على شخصين او ثلاثة اشخاص في غويا ، وكذلك الامر في التطور الراسخ لمبدع مثل غريكو . إذ ان صور « بورتريه » غريكو تتميز جداً ولا يمكن الا تمييز عن مشاهد الانجيلية . ان الناقد منجذبا الى سكونية وحدة الشخصية لدى المعلمين الذين يحبه والى احادية شكل تفسيره ( يؤكد مؤلفون مثل بينيزيت ان فرومانتين ظل طوال حياته يرسم لوحة بعينها ) مقتنع بأنه ما دامت قد وجدت اختلافات في المعالجة فهذا يعني وجود رمبرانتين مختلفين . إنه لا يريد ان يفهم ان السبب لا ينبع من اي ازدواجيه داخلية متخيلة . بل من اختلاف المواضيع وان الفنان الذي يعوزه الاحساس والخيال هو وحده الذي يعالج صورة محافظ امستردام وصورة المسيح المتجلي لتلاميذه كالرؤيا في عماوس بطريقة واحدة .

لقد ظهر رمبرانت فعلا بصيراً ناقب النظر وفيزيونيير . وفرومانتين مصيب تماماً هنا . ولكن ذلك ليس شخصين بل هما خصيستان لإنسان واحد ، وهما لا تتعارضان بل تتكاملان وتتساندان قبل وضع « الوكلاء » بزمان طويل ، منذ سنوات الشباب ، منذ البداية ذاتها . راسبب هذا الترابط العضوي بين الرؤية والرؤيا فان أكثر تخيلات رمبرانت التوراتية اغراقاً في الخيال تذهل بصدقها لأنساني ، وكما هي



الحال في اكثر الإبداعات واقعية ، مثل « بورتريه عائلية » و « الوكلاء »  
تظهر نظرة الفيزيونيير .

ولان الامر متعلق بأعمال مماثلة ينبغي أن نضيف ، أن الفنان قد  
وضع العديد من اللوحات الحياتية إلى جانب المشاهد التوراتية ولوحات  
البورتريه ، ولكن ليس مثل التي لدى فان اوستادي وتيربوروخ ، وكذلك  
وضع سلسلة من المناظر ولكنها مختلفة كثيراً عن مناظر رويسدال ، لأن  
المراقب والفيزيونيير يعملان هنا معاً . وأياً كان المجال الذي يتجه  
رمبرانت إليه فكانما يصر على أن يرى أن الأشياء يمكن أن تصنع بطريقة  
أخرى ، غير التي صنعت بها حتى الآن . كان للمعلم مثل هذه النوايا في  
الحقيقة . إن ملحوظة فرومانتين حول أن رمبرانت قد عانى « الخوف من  
أن يكون مبتذلاً » هي ملحوظة سلذجة . فلا يمكن أن يكون رمبرانت  
مبتذلاً في نضجه ، حتى لو أراد ذلك ، وهذا لسبب بسيط ، هو أنه  
رمبرانت . هم الأصالة ليس من هموم العبقرى . إنه هم الناس الذين  
دون أصالة .

إن اكتشاف رمبرانت التاريخي هو في آخر حساب مثل إكتشاف  
جميع الفنانين العظماء : الانسان وعالم الانسان . كلن على كبار البحارة  
أن يطروا الأشرعة بعد اكتشاف أميركا لأن المقارنات التي تنتظر الاكتشاف  
قد انتهت . كبار المبدعين يتابعون أسفلهم الخطيرة مع أنهم يكتشفون  
دائماً القلرة ذاتها . فأي اختلاف بين كل واحدة من هذه التناسلات  
العظيمة للروح البشرية التي تتم على مساحة بائسة قمينة ، أي قرب ولكن  
أي مسافة لا تقاس بين عالم ليوناردو الانساني وعالم ميكيل أنجلو ، بين  
خطاة رمبرانت التبعث وصالحى غريكو المضائين بالألق .

التألق طفيفة في لوحات رمبرانت ، وتكون أحيانا غير وثقة ، مثل  
ضوء شمعة ، مهددة كل لحظة بالانطفاء . ولان العين الانسانية تنجذب  
أكثر ما تنجذب طبيعياً إلى ما يلمع ، فان الكثيرين من المؤلفين يركزون  
انتباههم أساساً على تلك الأماكن المضاءة من التلوين المترف كي



يخبرونا كم أحب المعلم منسوجات الشرق الغنية ، والمعادن الكريمة ،  
والاحجار الثمينة . هكذا الحال تأكيداً .

ومع ذلك فوسط ظلمات ليل رمبرانت يتجه انتباه المشاهد  
الحساس نحو ثروات أخرى - نحو الاحجار الثمينة للعيون الانسانية  
المعانيه ، نحو الذهب العتيق للوجوه المعذبة والأيدي المجرحة نحو  
نظرات التنوير ونحو تجعدات المعاناة ، المعبرة بعمق عن التجربة . هذه  
الوجوه تبرز أحياناً ، غامضة من الظلام الصديء ، مثل ضوء شمعة ،  
مهدد بالانطفاء بعد لحظة . كل انسان يحمل نوره ، كما يحمل المصباح  
الشعلة في ذاته ، وكل واحد ينير الدرب امام نفسه عبر نفسه ويبحث  
بدأب عن معبر عبر تهديد الظلام المعلق فوقه ، لانه إن كف عن النحت  
ينطفئ النور .

إنه ضوء غير واثق وغامض ، مثل شعلة الشمعة الوجلى ، ولكنه  
أحياناً ، تحت ضغط التفجر الداخلي يشتعل حتى التألق المهيمن . إنه  
يبدو حتى في اللوحة المؤثرة « الوضع في الضريح » التي وضعها رمبرانت  
السلب ، حيث جسد المسيح الميت مضاء بألق الظفر . وهو ينزلق ، فيما  
بعد ، لطيفاً رقيقاً فوق ظهر الابن انضال المذهب ، مشعاً بحب يدي  
الاب . إنه يضيء بصرامة ويعظم هيئات المتأمرين ، المتنامين من الظلام ،  
المتوقدين المؤثرين ، المتجلين وحدهم في ضوء ولهب أسى شعور  
الاستعداد للتضحية بالنفس .

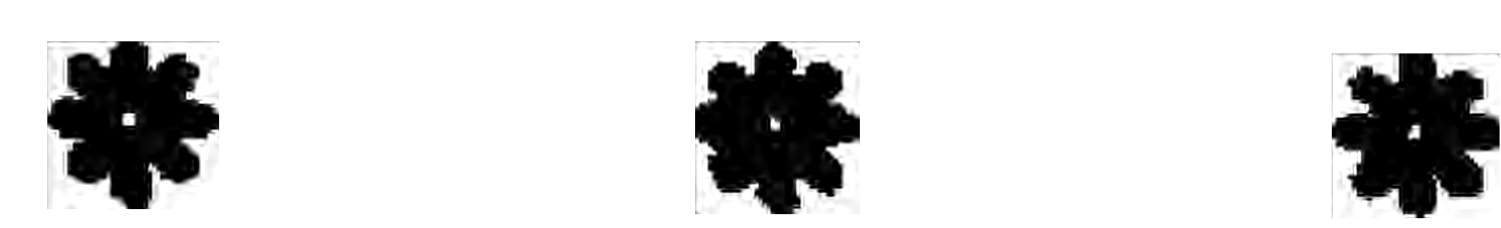
« الانسان عالم قائم بذاته بضوئه وظلماته » . هذه الحكمة القديمة  
يمكن قبولها أو مناقشتها ، لكن لوحات رمبرانت تصعب مناقشتها، وعلى  
الأقل من قبل المشاهد الواعي . إنها لا تكشف لنا دراماتية المصير الانساني  
وحسب بل توحى لنا بالمخرج . فهي تضم النبوة والتجربة الحياتية .  
التجربة والنبوة متجسدتان في مسيرة طويلة من الاشكال النثرية وغير  
المعتادة ، الأرضية والخيالية البائسة والمهيبة ، لا يمكن أن تنسى  
ومؤثرة ، أشكال رجال وتساء معروفين وغير معروفين ، أحاطهم الفنان



بالخلود ، ليشيروا إلى طريق الموتى . أمام هذه المسيرة الصامتة والحزينة ،  
الحية التي لا تقهر بحضورها ، ننسى ، أحياناً ، أن هؤلاء الناس  
ممنوعون من الدهان ، كما صنع آدم من الصلصال في الاسطورة . يجب  
أن نقرب من الصورة كي تتكشف لنا البراعة المعقدة وعدم التصنع المسيطر  
المدان حول بهما المعلم العجيب اللوني إلى جسد ، إلى جو وضوء .

لكن ما ننساه أحياناً هو أن هذه الشخصيات ليست وليدة المراقبة  
الجافة بل وليدة ارتعاش حميم . كتب هنري فوسيون : « في كل نتاج  
من نتاجات رمبرانت نحس دفء اليد الانسانية . » يتكلم المؤرخ على  
اليد وحدها معتمداً على حسنا . ذلك لأن هذا الدفء المدهش في التنفيذ  
هو وليد شعور عفوي متدفق يحيي ارتعاشه كل ضربة لون .

نحو من يوجه هذا الشعور . هذا الشعاع المقتدر من الحب انحو  
هؤلاء الناس المصنوعين من دهان — أم من خلالهم — نحو الآخرين الذين  
سيقفون ذات يوم . سنوات أو قرون أمام العمل الإبداعي ؟ هذا الكاره  
البشر ، هذا الأبنائي والانسان اللفظ — إذا صدقنا الشائعة — لم يتهرب  
من طلبات الزبائن بهدف العمل لنفسه بل ليبذل لزبائن آخرين — زبائن  
المستقبل . نحس ونحن نقف أمام لوحة رمبرانت شعوراً غريباً ، نحس  
أنها قد صنعت لنا . وأنها تنتمي إلينا ، وأنها تناقش حقيقتها الخفية  
طويلاً معنا ، كي تجعلنا انسانيين أكثر ، وأنها تحيطننا بحبها ، كي  
تجعلنا انسانيين أكثر ، وأنها تجعلنا أنبل بجمالها ، كي تجعلنا انسانيين  
أكثر . وعلى قدر خطورة الظلمات المعلقة في اللوحة يكون نظرنا أكثر  
عطشاً في تطلعه إلى النور — نور الحب ، الذي يضيء درب الخلاص شديد  
الانحدار ، الذي شقه الانسان للبشر الصغار .



السؤال كيف ننظر إلى اللوحة مرتبط أيضاً بأمر تقني هو : يجب  
أن تكون أمامنا لوحة . فإذا لم توجد اللوحة لم يبق أمامنا سوى أن



يبتدع لوحات أو أن ننظر إلى النسخ . الأمر الأول رائع كمهنة . فالإنسان مصاب بسعادة أو بشقاء أن يتأمل لوحات خياله ، وقد تمر لا كلوحات في إطار . أتذكر أنني حين زرت لأول مرة الرسام مارسيل غرومر بقيت وهلة ذاهلاً لعري الجدران في مرسومه وغرفة عمله . كنت في مرحلة الأهواء المحتشدة فصعب عليّ أن أفهم ذوق فنان ناجح بشأن هذه الحال النسكية . واثناء الحديث تبين لي أن غرومر لا يحب أن ينظر إلى لوحات على الجدران لأنها تبعد اهتمامه عن تلك اللوحات التي يحملها في ذاته .

ليس الرسام وحده بل هو والشاعر مخصوصان بموهبة أو بلعنة الخيال الذي يجرفنا في سيل من الصور . إنها موهبة لأنها لا تعطى لكل كائن . وهي لعنة لأن الصور لا تكون دائماً مريحة ولا تكون دائماً رهن إشارة اليد فتبعد كدخان السجارة . لا يتعلق الأمر طبعاً ، بالرؤى المبتذلة والثرية لموضوع السيارة المرغوبة أو المرأة المشتهاة بل يتعلق الأمر بالصورة التي تولد أثناء التجارب المضنية والأهوال المصيرية التي تظل تطوف بنا طويلاً بعد انقضاء التجارب والأهوال ، إنها صور واغلة ترعب من لاخيال له .

الإنسان الذي تنبثق اللوحات في خياله تلقائياً يستطيع الاستمتاع أمام جدار عار . الجدار العاري هو شاشة رائعة لعرض أفلام – الذكرى والحلم : أحياناً لا يكون الفرق بين مثل هذا الإنسان وبين الفنان سوى أن الأول لا يستطيع تجسيد الصور في خطوط واللوان . وإذا نظرنا إلى الأمور من قرب أكثر فقد نكتشف وجود بعض الفروق الأخرى .

أما النسخ فهي وسيلة رائعة لتعميم اللوحات حين لا يكون ممكناً أن ننظر إلى اللوحات ذاتها . إذا لم تكن التقنية الطباعية اليوم قد بلغت حد الكمال فهي ، على الأقل ، في مستوى يتيح لها أن تنقل صورة قريبة بصرياً لسمة الأصل . والذين ليس لديهم المصروف التخصصية لا يستطيعون اكتشاف الفرق بين النسخة والأصل . وأكثر من ذلك



فقد يحدث مع تشديد قوة الاشكال الملونة كما في « سكيراً » ألا تعود اللوحات الأصلية تفتن هؤلاء بل تبدو لهم قاتمة ومعتمة . هذا الصنف من المشاهدين قد يعجب صادقاً بإحدى النسخ إذ اقنعه أحد ما بأنها الأصل وليست نسخة عنه .

فإلى ماذا يعزى هذا الموقف شبه اللبني من الأصل ؟ يعزى أحياناً ، للأسف ، إلى « السنوبيزم » عبادة الموضة المألوفة . الأصل عن المفروشات القديمة والتماثيل وأعمال الحفر أمر نادر أما في فنون التصوير فأمر منقطع النظر . إن إمكانية أن تفاخر بكونك قد رأيت موناليزا « الحقيقية » في اللوفر أو أن لديك لوحة لأحدهم تزيد اعتزازك بنفسك . التفتت مرة في باريس مع صحافي كان يفيظني . أغلب الأحيان ، يمثل ذلك الاعتزاز . ليس جامع لوحات بالمعنى الدقيق للكلمة ولكن صالته الواسعة كانت مزدانة بأنتي عشريتين من الأعمال جاءت هدايا أو اشتراها من هنا وهناك .

كان الصحفي من ذلك الصنف من الناس الذين يعرفون كل شيء وفهمون كل شيء وهم يقتنعون بتفوقهم ، وحين يكلمونكم يحضون رؤوسهم برفق كي يقتربوا ، متطوعين ، من قامتكم الثقافية القصيرة . وهو يصر دائماً على أن يظهر أنه يفهم الفن وأن مجموعته ، مع أنها غير كبيرة ، لا تحتوي سوى الروائع . أخشى بعد كل تلك السنوات ألا أستطيع تذكر محتويات تلك المجموعة الكني اذكر أنها كانت تضم صورة بالحبر الهندي ليكاسو وكان صاحبها يؤكد أنها مهداة له شخصياً من بيكاسو . وسجادة باريسية صغيرة لليورسا ومنظراً صغيراً للفلانك . وتمثالين أو ثلاثة تماثيل إفريقية ومنضدة واطئة برسوم من الطلاء الصيني وكانت تعمق الحركة في الصالة المزدحمة .

— والآن سأريك جوهرة قد لا يتاح لك أن ترى مثلها .

أعلن ذلك صاحب البيت وأخرج من الدرج شيئاً مؤطراً وقدمه لي بضراعة وكأنه يقدم لي قربانه المقدس .



صورة باستل مجملته الحاشية وموضوعة تحت الزجاج . إنها فاتنة  
حقاً غمغم كي يرى رد فعلي :

— اظن أنك قد حذرت اسم المؤلف .

— لماذا احذر ؟ العمل يحمل توقيع صاحبه .

قال الصحفي مؤكداً :

— العمل موقع ومؤرخ .

في الزاوية العليا من الصورة نستطيع ان نقرأ بوضوح : دوغا ،  
١٨٩٥ . تصور الصورة شخصاً ملتجئاً طاعناً في السن . يجلس في  
« كنبه » ويلقي يده على عصا « باستون » . تظاهرت بأنني ادرسها  
بإمعان .

سألته بتجاهل ظاهر .

— هل انت واثق من انها الاصل ؟

سألني بدوره وهو ينظر إليّ بسخرية طفيفة :

— وانت ، ماذا ترى ؟

كانت ملامحه مفعمة بشعور التعالي فلم اتمالك نفسي . واجبت :

— لدي مثلها . هي ذاتها .

كان ذلك إفراطاً في القسوة ففضلت الصمت . ولاتني صمت فلا  
غرابية في ان الصحافي ما يزال حتى اليوم يتباهى بجوهرته الصغيرة ،  
وخصوصاً إذا كان الذين يريهم إياها محنكين مثله . وكل ما في الأمر أنها



صورة طبق الاصل ملونة نشرت عام ١٩١٨ من قبل فلوري بعدد محدود جداً من النسخ وكانت دون عيب ، فلو لم اكن رايتها سابقاً لكان من المحتمل ان اخطيء خصوصاً وانها قدمت لي تحت زجاج .

ليس هذا هو الملم ، الملم هو انني لو لم اتمالك نفسي لفقدت اللوحة « باستل » فتننتها في نظر صاحبها على الرغم من ان كلماتي لن تؤذي الصورة بشيء . ان استمتع الصحفي ليس نابعاً من الصورة ذاتها بل من ايعانه الساذج بأنها الاصل .

لكن الانحناء امام الاصل ليس محصلة لازمة لغرور التملك او عبادة الموضة . ان فكرة كون العمل من صنع معلم كبير تكفي كي نشعرنا بالاحترام . والنسخة ، حتى اكملها ، محرومة من هالة الشرعية . ستبقى سلعة آلية ، ما لم نتكلم على انها ستتخلف ، دائماً ، في شيء ما ، عن الاصل حتى مع توفر اكمل تقنية للانتاج .

ولن يناقش أحد مسألة كون الاصل مفضلاً دائماً . وسيعاد العمل إلى أصله أياً كان . وإذا نذهب إلى المتحف يكون ذلك متاحاً . اما ماذا سنجد هناك فتلك مسألة أخرى للنقاش . استند أندريه مارلو إلى أساس إذ كتب : « معارفنا موسعة أكثر من متاحفنا كثيراً . » أخذاً بالاعتبار مجموعات اللوفر الضخمة ومجموعات المتحف البريطاني . فماذا نقول حول مئات المجموعات الأكثر تواضعاً المتناثرة عبر العالم بأسره .

وتبقى مع ذلك ، للمتحف ، سواء كان صغيراً أم كبيراً ، فتنته لانه يعرض لنا الأعمال الأصلية . لا يطلب منه أحد ان يكون مملوءاً ومكتفياً . حسبه ان يحتوي أعمالاً مؤلفين مجيدين ، وإذا وجدت هنا أو هناك إحدى الروائع فإن سمعة المجموعة سوف تنمو . ولهذا فإن جميع البلدان تقريباً وحتى الكثير من المدن وليس البلدان الغنية وحدها تقيم متاحفها الخاصة . وسواء عاد ذلك إلى العناية بثقافة السكان أم إلى تكوين السمعة أم إلى اجتذاب السياح ، فإن هذه العملية تكلف مالا .



وما ان نصل إلى مسألة النسخ الأصلية حتى نصل إلى مسألة النقود . وبقدر ما نغتن متأخرين إلى جمع النسخ الأصلية سنحتاج إلى مبالغ أكبر كي نحقق الهدف . وإذا كانت المتاحف السوفيتية تضم اليوم بعض روائع الانطباعية والانطباعية المتأخرة فذلك راجع إلى كون الجامعين موروزوف وشتشوكين قد اشتريا لوحات مونه ورنوار وغوغين وفان غوغ قبل الحرب العالمية الأولى بسنوات ، أي حين كانت أسعار تلك اللوحات في متناول الناس متوسطي الحال . إنها الآن في متناول كبار أصحاب الملايين وحدهم . إن « الينبوع » لغوغين قد بيعت عام ١٨٩٧ بمبلغ ١٦٠ فرنكاً بالميزاد . وقد اشتراها موروزوف عام ١٩٠٧ بمبلغ ٨٠٠٠ فرنك . ويزيد ثمنها في أيامنا على ثلاثين مليون فرنك . ويكفي ان نتذكر انه قد تم في عام ١٩٨٠ بيع مشهد لفان غوغ بمثل هذا المبلغ وهو غير معدود بين روائعه ومن الصعب ان ينافس عمل غوغين .

لم يوجد عندنا ، للأسف ، بعيدو نظر من أمثال شتشوكين وموروزوف . فالبرجوازية البلغارية كانت قليلة الاهتمام بالرسم ، فإذا ما استوردت شيئاً من الخارج فإنها كانت تستورد السيارات وأدوات التجميل . والطبقة الحاكمة ما كانت تعنى كثيراً بالفن الوطني فما بالك بعنايتها بالفن الأجنبي . إن أكبر رسامي المشاهد البلغار يقولون بيتروف قد مات فقراً قبل ان يكمل الخامسة والثلاثين . وفلاديمير ديمتروف - المعلم قد اضطر إلى بيع لوحاته إلى أجنبي كي يتمكن من شراء الألوان . وكل على أكثرية الفنانين ان يعملوا كي يأكلوا . فالفن كان يمارس مع الأشياء الأخرى بقدر ما يبقى من الوقت وبقدر كفاية النقود للمواد . وحقيقة انه قد نشأ عندنا فن أصيل موهوب ومتنوع ومعاصر على الرغم من كل شيء لا تعود لرعاية البرجوازية بل لرواقية الفنان البلغاري ونزاهته وحماسه ، هذا الفنان الذي كان يقطع من لقمة كي يستطيع الرسم .

إن بلغاريا هي البلد الاشتراكي الوحيد ، تقريباً ، الذي لم يرث من النظام القديم أية مجموعة من اللوحات . والمتحف الوطني الفني



الراهن من عمل السلطة الشعبية . ومن عمل السلطة الشعبية أيضاً مجموعة الفن الأجنبي التي تكونت في السنوات الأخيرة، هذا إذا لم نتكلم على المعارض والمتاحف الريفية .

المتحف هو ، كما يقال بخشونة ، أداة ووسيلة ضرورية لتربية الشعب الجمالية . لكن الأداة وحدها لا تحسم أمراً . الهام هو كيف نستخدمها وإلى أي حد . ثمة مئات الألوف من الباريسيين السعداء لكون اللوفر قائماً في مدينتهم ، لا في مكان آخر ، مع أن أحداً منهم لم يزر اللوفر ولا ينوي زيارته ، كما أن ثمة مئات الألوف ممن نظروا إلى هناك نظرة أو نظرتين مصادفة ليقتنعوا بأنه كبير جداً ولا يمكن الطواف به بسهولة .

الحال عندنا أفضل كثيراً لكنها غير مرضية تماماً . فهناك الألوف من أهل صوفياً لم يطاؤا عتبة المتحف الأثري أو المعرض الوطني . إن تعميم الفن لا يمكن أن يوقع كالإزام . ينبغي أن يتحول إلى ضرورة داخلية ، هذا لا يتم سريعاً وبيسر . وإنه لمن المضحك أن يوجد أناس يتسكون كونهم لا يستطيعون رؤية المعرض الوطني في لندن مع أنهم لم يبذلوا جهداً كي يروا المعرض الوطني في صوفيا . وإذا قلت لهم ذلك فسوف يجيبونك :

— ماذا هناك للرؤية ؟

« معارفنا أوسع كثيراً من متاحفنا . » هذا القول المأثور لا يصح في هؤلاء الناس ، ولكن ذلك لا يمنعهم عن أن يعيشوا بشعور مفاده أن اللوفر والمتحف البريطاني وحدهما يناسبان قامتهم الذهنية . إنهم لا يحسبون حساباً لكنوز وطننا وليسوا مؤهلين لتقويمها — أو لتقودهم بالمناسبة إلى المعرض .

قال لي بعض الأصدقاء في حينه :

— من حسن حظك أنك رأيت كل المتاحف الكبيرة .



مع أنني لم أرها «كلها» . وقد يكون حظي الحسن في أنني قبل أن أصل إلى الروائع العالمية كنت قد خبرت روائعنا . إن أحد المضادات الشافية لسم عبادة الموضة هو أن تتعلم كيف تقوم لوحة لا لكونها مشهورة بل لكونها جميلة . الفن البلغاري غني بمثل تلك اللوحات . وسعادتنا في كونها هنا تحت أنوفنا وليست في اللوفر . خيل إليّ فيما يتعلق بالفن الغربي الذي كتبت عنه بجرأة أكبر من معرفتي به ، أن النسخ كافية تماماً كمادة للدراسة . أعرف ، طبعاً ، أنها غير بالغة درجة الكمال ، ولكن الخيال معطى لنا كي نتمكن بمعطيات قليلة من إحدى النسخ أن نتخيل كل غنى التكوين الأول . أرى أنني أدركت مدى سذاجتي حين وقفت لأول مرة في الأرميتاج أمام «الابن الضال» لرمبرانت وقد تكون النار المدمرة قد اندلعت في داخلي منذ ذلك الحين – التوق إلى رؤية النسخ الأصلية . إنها نار مدمرة لأن الروائع العالمية ليست خمساً أو عشرًا . مدمرة لأنك إذ تذهب إلى المتاحف ببساطة ثم تدرسها فعلاً ستبدو الحياة الإنسانية قصيرة . لحسن الحظ أن نفوسنا مزودة بكوابح طبيعية . أحدها هو الشبع .

لا أستطيع الآن حتى أن أحكي كيف سرت طويلاً عبر صالات المتاحف الظليلة وتتبع بصبر شروح اللوحات لوحة فلوحة . مضت منذ زمن بعيد سنوات الانتشاء اللهائيء أو في أسوأ الحالات سنوات الصبر الجميل وحين تسمح لي المصادفة الآن بالذهاب إلى معرض أطوف متأملاً في نصف اثنتي عشرة من اللوحات التي مهما بقيت تبقى في مكانها وتظل قادرة على جذب انتباهي .

لقد قيل صراحة إن الإنسان في الواقع لا يعيش مع الكثير من اللوحات ولا مع الكثير من الكتب وكذلك لا يعيش مع الكثيرين من الأصدقاء . جميل أن تعرف المزيد من الأشياء ولكن هل من الممكن أن تحبها كلها . ولأن الحديث في هذه الصفحات موجه نحو رمبرانت فقد صادف أن ذهبت إلى كولن ومرجت على المتحف ولم يحدث ذلك كي



أتجول في الصالات بل كي أرى أعمال رمبرانت الشيخ . واحدها أكثر من سواه .

« أكره أيام الأحد . » كما تقول الأغنيات . وخصوصاً حين يكون الأحد متجهماً ومطرأ كهذا اليوم . في مثل هذا الطقس تتجه آلياً نحو المتحف لا لأنك تائق إلى اللقاء مع الفن بل لأنه يجب أن تقتل الوقت بطريقة ما . إنها لجريمة حقيقية - أن تقتل الوقت ، لكن يتحتم عليك أحياناً أن تفعل ذلك حتى في السن التي لا يبقى لديك فيها الكثير من الوقت .

المتاحف الكبيرة في كولن هما في الواقع اثنتان . أعرفهما معرفة جيدة كافية ، لكن من يختار حين يتسكع . أغفلت مجموعة الفن الروماني واتجهت نحو متحف فالراف حيث الرسام . الحاجز حيث صندوق المحاسبة ناشط كما هي الحال دائماً . هنا تباع الألبومات والسلايدات عدا البطاقات والبطاقات التوضيحية . إنها إمكانية كي نوثق زيارتنا ونخط بضعة أسطر إلى الأقارب والمعارف ، وأن نظهر قليلاً من الاهتمام نستثير بعض الحسد .

الصالات هادئة لحسن الحظ . لقد مضى فصل السياحة - بالزيارات الجماعية والأطفال الراكضين إلى هنا وهناك ولفظ مرشدي السياح متعدد النبرات . الزائرون المتحركون ببطء بين الصالات قادمون إنني هنا لا ليعبروا مؤسسة بل ليروا . الزائرون المماثلون هادئون . أتجاوز شرح الرسم القديم وأتوقف أمام هذا العمل أو ذاك من الأعمال التي تركت لدي انطباعاً من قبل . إن التوثق من الانطباعات المماثلة هو دائماً أكثر تنويراً . إنه لا يسفرق الكثير من الوقت . يكون الإنسان في سن معينة مضطراً إلى أن يؤسس ، فحتى هواياته المحببة تصبح مزعجة مع مرور الزمن . وقد يكون ذلك من علائم الشيخوخة .

وما دام الحديث يدور حول الشيخوخة ينبغي أن أذكر بأن هدف زيارتي في الحقيقة هو أحد الشيوخ . المحه في مكانه المألوف في الصالة



الصغيرة الجانبية . إنها الصورة الذاتية لرمبرانت في شيخوخته وهو يتسم . تحت الضوء البارد لليوم الخريفي تبرز هيئة الفنان وكأنها مضاءة بنور داخلي فوق ظلال المنظر الخلفي الثقيلة . العينان القاتمتان تحت الحاجبين المنشمرين انتملأوا مضحكا موجهتان نحو المشاهد وابتسامة الفم نصف المفتوح موجهة أيضا نحو المشاهد . حين أجيء إلى هنا بمزاج سيء أحيانا أحس أن الشيخ يسخر مني وأن تصعيرة هذا الوجه الذي خططته السنون ترن بفكرة « أي ، كيف انتهت ؟ » . ثم أقول إنه لإفراط في الجرأة أن أتخيل أن عبقرها سوف يأبه بي إلا في حال سخريته مني . ومثل هذه الفكرة تجعلني أهدأ .

الصالة الصغيرة خالية . أجلس على المقعد بعد أن أقف بعض الوقت أمام اللوحة إذ ليس ثمة مكان أسرع إليه . حين تكون في بيتك وتنقب في الكتب تجد أنك تفكر بالفنانين المحبوبين بقدر ما تفكر بمختلف السالحين غير الماهرين . إنها ازدواجية في الوعي قد تكون غير مفيدة لكن يصعب التغلب عليها . إنه تلطيخ غير إرادي للعشق بشعور الالتهياج . الالتهياج لا من واقعة ان تقويمات الآخرين تستبدل بتقويماتك ، بل من ظواهر الجهل المتنامي في تجديف لا إرادي تجاه المعلمين . الالتهياج لفكرة أن هذا الجهل يقبل وكأنه الميناء المناسب أو كأنه البداية لدى آلاف القراء . الالتهياج يصل أحيانا إلى حيث تبدأ تسأل عما إذا كانت كل هذه الثقافة لن تتحول في النهاية إلى حاجز بين المشاهد واللوحة وعما إذا كان السالحيون لم يوضعوا فوق القانون كي يصبحوا في قوة الوقائع والوثائق . إنها لفكرة هرطيقية حقاً . ونبدأ نقطع الفصن الذي نقف عليه .

حين جمع كينيت كلارك ست عشرة لوحة من التصوير العالمي في كتابه « حين تنظر إلى اللوحات » ادخل بينها صورة رمبرانت الشخصية من كينود . من مثل هذه المجموعة قليلة العدد المنتقاة بصرامة من المنطقي أن نستنتج أنه إن لم يكن هذا العمل هو أفضل أعمال المعلم فهو على الأقل أفضل صورته الشخصية . جوهر الأمر أن العمل المعني - ليس



حسب رأيي فقط - ليس بين روائع رمبرانت . والباحث لا يستطيع أن يشير إلى شيء ملحوظ في العمل سوى أنف النموذج .

« ... كأن صورة كينود تنمو من أنف ، من بقعة حمراء عفنة غير متكلفة ، حتى يمكن أن تسخر منا دون أن يخف شعورنا باحترام خائف أمام تبلييل الشكل السحري هذا ، للتجربة في الفن . كأن هذا الأنف الأحمر يولخني . وأعي فجأة كم هو سطحي خطي وكم هي ضيقة الصدر مواطني وكم هي طفيفة مشاعري . تواضع عبقرية رمبرانت الضخمة يذكر الناقد الفني بأن يصمت » .

ومع ذلك ليس دون مغزى زمن صمت الناقد الفني بالضبط : هل قبل أن تقول كومة من الأشياء الزائدة ، أم بعد ذلك . فدون أي تصور لتركيب رأس يلاحظ كينيت كلارك السمات السطحية وحدها دون أن يابه بما إذا كان النموذج « أكثر امتلاء » أم انحل . ولهذا السبب مزحت الصورة الشخصية في كينود مزحة سيئة مع الشارح . هنا لا يتعلق الأمر بأحكام كلارك المتعلقة بخلقه وعواطفه التي هي من شأنه . ولا يتعلق الأمر بالملحوظة المجردة حول أن الأنف يستطيع السخرية منا . إن صورة رمبرانت الشخصية لا تميل أبداً إلى الضحك حتى في المصادفات التي يضحك فيها الفنان . يتعلق الأمر ، بالتأكيد ، بأن الصورة « كأنما تنمو من أنف » هذا المديح الصريح لعدم الخبرة التصويرية . كان مقدور كلارك أن يزعم بمثل هذا النجاح ذاته ، أن الشجرة تنمو من إحدى أوراقها . قال يوجين كليرير : « ملامح الوجه ، العينان ، الأنف ، الفم تعد مما يحيط بها ، من قوسي الحاجبين ، من عظمي الوجنتين ، من الفكين ، وحتى لو لم تكن ظاهرة فمن الممكن أن تحزر ... الحمقى الذين ينقضون على العينين ، الأنف ، الفم هم أناس يريدون أن يفتحوا نوافذ قبل أن يقيموا الجدار ... هل لدينا الأساس لتؤكد أن رمبرانت أحق من هذا الصنف . لئن وجد مصادفة من يخلط الرئيسي بما هو من الدرجة الثانية فذلك ليس رمبرانت .



الفهم التشكيلي الرأس ما يعني ، قبل كل شيء ، فهماً للنية ،  
للمجموعة ، للأشكال الأساسية التي « تهيء » كل ما عداها ، الأمر الذي  
يجعله كلارك . لقد لاحظ أنفاً وتجميدة تحت العينين وفي أحسن الأحوال  
لحظ تعبيراً ، لكنه ، يا للأسف ، قد ظهر هنا أيضاً ، على الأرجح عاجزاً عن  
استكناه المعنى . يسأل الناقد الفني مثلاً من تصعيرات بعض صور  
المعلم الشخصية : « لمن يصغر هذه التصعيرات ؟ الإنسان يبتسم أو  
بتجهم لشيء . الجواب هو أن رمبرانت يلوي وجهه للمجتمع الراقى . »  
وينتج أن كلارك قد يضحكنا بسهولة تفوق سهولة إضحاك أنف رمبرانت  
الجسيم لنا . وإذا تعلق الأمر بالصورة الشخصية المبكرة فقد وضعت في  
زمن لم يكن الفنان فيه في صدام مع المجتمع الراقى ولم يكن قد عرف  
المجتمع الراقى . أما إذا تعلق الأمر بالصورة الشخصية فإن للمعلم  
مهمات أهم كثيراً من أن « يلتوي عن المجتمع » .

ومن ثم - لماذا يشغلنا كلارك بهذه الصورة الشخصية من كينود  
التي لا معنى لها مع وجود روائع الصور الشخصية كما في إيكس ، وفي  
الوفر ، في فييا أو كلون ؟ يبدو لنا السبب جلياً إلى حد كاف : الناقد  
غير مؤهل لأن يرى الفرق بين إحدى الروائع وبين عمل إبداعى أكثر من  
عادى . هذا السبب أساسى لكنه ليس الوحيد . لو كان السبب الوحيد  
لوثق الناقد بمؤلفين أكفاً منه قوموا إبداع المعلم قبله بكثير تقويماً أفضل  
من تقويمه . إن إنعدام الإعداد الراسخ يكون مرتبطاً ، عادة ، بالظلم إلى  
الإسراف ، وتلك إحدى أكثر ظواهر الهواية إجهاداً . لقد قرر ، استناداً  
إلى تجربته الشخصية المتواضعة ، أن الفن شيء مبهم ، فالهاوى يتخيل ،  
إنه مبهم على الجميع وبالتالي فهو صالح لكل الأهواء النقدية الممكنة  
والمؤهلة لأن تعوض فقدان الجدارات الأخرى وتخلق مؤلفها شهرة  
المفكر الأصيل .

إن ظلماً الشارح هذا لأن يلمع متفرداً بأسهل أسلوب متاح دفعه لأن  
لا يضع بين مجموعة الأعمال الستة عشر ، أعمال بعض أكبر المعلمين  
مستبدلاً إياهم بفنانين من الدرجة الثانية ، ومستبدلاً الروائع الحقة



بأعمال غير ذات أهمية خاصة. إن سوء التصرف باسم حق الذوق لا يبرر نسيان جوتو ومازاتشو ، وميكيل أنجلو ، ودوميه ، ودوغا وسيزان أو فان غوغ وذلك لمجرد أن كلارك لم يتكرم بتذكر وجودهم بل فضل أن ينشر مدائحه على كونستيبيل وترنر وسورا . وحقيقة أن الناقد الفني قد قدم لنا بويتيتشيلي ورافايلو وغريكو وكوربيه بأعمال من الدرجة الثانية لن تجعلنا ننسى الروائع الحققة والكبيرة لهؤلاء المعلمين وبسبب واحد هو أن لكلارك رأياً آخر حول هذه المسألة . قد يكون الفن مجالاً غامضاً قليلاً فعلاً ولكن ليس إلى ذلك الحد .

حق الذوق . إن المختص ، خلافاً للمشاهد العادي ، لا يمكن أن يتوالم مع صيغ مثل « أعجبنى » أو « لم يعجبني » . كنا سنغفر لكلارك ما هو مستغرب في مجموعته بل كنا سنشكره لو كان مؤهلاً لإقناعنا بصواب جمعه . لكن أكثر تعظّمات العجرفة تنفجر ، للأسف ، مثل فقاعة صابون إذ يجيء زمن دعم التوكيدات الكلامية ببراهين ملموسة . حينئذ يصير واضحاً أن الناقد قد طرح تصورات طفيفة جداً حول محتوى العمل الإبداعي ، طرحها من عنده ثم يترك التحليل - قبل أن يبدأ - المكان لإحكام عامة ساذجة . لقد أوضح لنا ، على سبيل المثال ، كيف أن رمبرانت « توصل إلى نتيجة هي أنه كي تتغلغل عميقاً في الطبع البشري يجب أن تبدأ - كما بدأ تولستوي ودوستوفسكي وبروست وستندال - من دراسة نفسك . » دراسة النفس ، إنها تطرح بجلاء في النقد كما تطرح دراسة الاختزال أو دراسة لغة أجنبية ما . وهي « تبدأ » في فترة محددة . مثل كل دورة تشكيلية . « كما بدأ دوستوفسكي وبروست وستندال » حتى أننا نبقى تحت شعور بأن رمبرانت كان تحت تأثير مباشر من هؤلاء المؤلفين . لقد توصل المعلم ، وفق رأي كلارك ، إلى هذا الإكتشاف المذهل قرابة عام ١٦٥٠ . إن المؤلف باهتمامه بما خطر له مصادفة ومعتمداً على جهلنا المحتمل ، لم يعر اهتماماً لحقيقة أن رمبرانت كان قد أبدع حتى ذلك التاريخ رواائع مثل « التلاميذ في عماوس » ( ١٦٣٣ ) وغيرها الكثير من الروائع التي



تشهد بوضوح كاف على أن الفنان قد كرس نفسه منذ زمن بعيد لنهج  
- التغلغل في الطبع البشري .

وقد قدم لنا الناقد جواباً فيه الكثير من المفارقة حول مسألة  
الصورة الشخصية من كينود كتغلغل في الطبع الانساني . فقد أظهر أن  
على الفنان ، في الواقع ، أن ينسى نفسه في لحظة معينة ، وهو منهمك  
بقضايا التصوير ... حين تقترب فرشاته من القماش ينسى كل شيء  
سوى شيء واحد - كيف يخلق اللون الصحيح والنغم « إنه أسلوب غريب  
فعلاً » لدراسة النفس » . وإنه لتصور غريب للعملية الإبداعية إذ  
يوضع طبع الإنسان في درج ويوضع اللون والنغم في درج آخر . ولنامل  
في أن كلارك سيقول لنا شيئاً محدداً حول اللون والنغم ، إنه يتجاوز  
المسألة البسيكولوجية بسبب المسألة التشكيلية ، ثم يتخلص من  
المسألة التشكيلية بجملتين أو ثلاث منقولة عن مؤلفين آخرين متعلقة  
« بتمسيدات » و « صفل » و « توشيات » عامة يمكن التعامل بها  
بالنجاح ذاته مع عشرات الأعمال الإبداعية .

إن إحدى السمات العلاجية للمناخ في المتاحف هو أنه ينقينا من  
اللواصق المهيجة لكل القراءات البليدة . تكون وحدك مع العمل ، على  
الأقل حين لا يرن صوت المرشد السياحي . ومن حسن حظي أن الفصل  
السياحي قد مضى . وتأمل اللوحة كالقراءة إلى حد ما . يحب الإنسان  
أن يمارسه وحيداً . في الكونسرت والعرض المسرحي أو السينمائي من  
المريح أن تشعر أنك جزء من الجمهور - يزيد ذلك من حيوية ردود  
فعلك . أما حين تقرا كتاباً أو تنظر إلى لوحة - خصوصاً مثل التي  
أمامي - فإنك تحس وكأن الكاتب يتوجه إليك شخصياً ، أي من الأفضل  
أن يدور الحديث على أفراد .

استطيع من المكان الذي جلست فيه أن أرى كل الجدار دون أن  
أغير وضعي . تلك هي حسنة المتاحف وسيئتها ، إذ تتكوم فوق مساحة  
صغيرة جداً ثروات ضخمة . وحين تكون الثروات متكومة فأنت تنظر إلى



لوحة وترى ثلاث لوحات . وكي لا ترى ثلاثا تلزمك قدرة معينة على التركيز . ولأن التركيز يبدأ عندي بعد فترة من الوقت يتحرك امواجاً ، تقطعه لحظات الشرود أحس أنني لا أراقب بورتريه بل لوحة صغيرة تمثل المسيح بعد الجلد . لا يحتوي العمل على أية تفاصيل اخبارية ولا يحمل الجسد أية آثار للتعذيب مما أفناه لدى بعض المعلمين الباروكيين . جسد عار ولا شيء آخر ، ولكن هذا الجسد الهزيل العلوي الشاحب والمفسفر هو نفسه وسط شبه الظلام تجسيد للمعاناة .

صار مبرانت في المرحلة المتأخرة متمكناً من الفن الرفيع فيعبر عن كل شيء من خلال الشكل ذاته دون ان يحتاج إلى عناصر الروي . هكذا هي الحال في هذا المسيح الواهن المؤثر ، وكذلك هي الحال في الصورة الشخصية التي اصوب اليها نظري من جديد . من هنا صعوبة تفسير الأعمال الإبداعية الماثلة بكلمات . ومن هنا عادة الكثيرين من الشارحين استبدال التحليل للموس بانطباعات فنية او بانطباعات ساذجة . وبدلاً من ان يحدثونا عن العمل يروحون يحدثونا عن أنفسهم . ليس ذلك ممنوعاً ولكنه يناسب مقالاً أكثر مما يناسب تحليلاً ، هذا إذا وضعنا جانباً حقيقة ان السعي إلى نقل الاهتمام من الفنان إلى شخصنا ليس تواضعاً كبيراً . الأهم من ذلك هو ان المشتركات الذاتية والانطباعات الطليقة يندر ان تكون في صالح الجمهور الذي تهمة تجارب مبرانت وليس تجاربنا امام لوحات مبرانت . حين قال فوسيون إنه يحس في أعمال المعلم حتى اليوم دفء اليد الانسانية ، لم يكن ذلك انطباعاً طليقاً بل شيئاً يعاينه كل مشاهد متقبل وقد استطاع الناقد ان يعبر عنه ببساطة وصدق . وحين كتب كلارك « كان هذا الأنف الأحمر يوبخني » ثم راح يشغلنا عن اهتزازاته التي سببها « الأنف الأحمر » فإن الشارح - حتى دون ان يبدع - قد استبدل موضوع « مبرانت العبقري » بموضوع « كلارك الحساس » . ولو أن التراجع عن الموضوع كان مجرد اضافة إلى العرض الأساس لكانت المصيبة غير كبيرة . لكن التراجع ، مع الاسف . يأتي عادة لا ليضيف بل ليستبدل العرض ويتلقى القارئ بدلاً من الوجة المتوقعة لائحة طعام مختلفة تماماً .



ولكن ، هل حقاً لا يمكن ان يقال شيء حول هذه الصورة الشخصية ، وهل علينا حتماً ان نمر نحو تدفقاتنا الذاتية التعسفية ؟ في الواقع يمكن قول الكثير جداً دون ان نحول الاهتمام من رمبرانت الى أنفسنا . السييء في الامر انه مهما قلنا فإن الامر الرئيس سيفلت منا . يمكن امتلاك الامر الرئيس بالاحتكاك المباشر مع العمل الابداعي نفسه . هدف التحليل هو ان يعلمنا كيف ننظر لا ان نحول النظر . قيل بفجاجة إن الامر كقواعد التغذية الجيدة : يمكن ان يتغذى الانسان وفق القواعد لا بالقواعد التي لم تشبع ابداً شهية احد . وفي حال اعتمادنا التحليل كرؤيا في العمل الابداعي لا كمكاشفة شاملة فإن كل عمل ابداعي يخضع للتحليل والوصف . إن اعتذارات كلارك بأنه « ليس ببساطة ثمة ما يقال تجاه بعض اكبر الروائع » تعبر سريعاً عن عجز شخصي اكثر مما تعبر عن مبدأ . يمكن قول اشياء كثيرة وكثيرة حول كل لوحة جديدة باسم لوحة وبالتحديد حول اللوحة وليس حول انطباعاتنا التي تثيرها اللوحة .

اقف وكأنني اشك في فكرتي الجريئة هذه ثم ادنو من العمل الإبداعي من جديد ، اقترب حتى اكاد لا ارى انفاً فيها على الرغم من نصيحة رمبرانت نفسه : التصوير مخلوق لينظر اليه من بعد لا ليشم — فرائحة الدهان غير مريحة . لقد تبخرت رائحة الدهان منذ زمن بعيد من هذا القماش . لم يبق سوى سحر التنفيذ . يحكون ان رمبرانت قد حافظ بحرص على اسرار تناولاته التقنية — من إعداد الالوان حتى طريقة وضعها . وثمة أسطورة أخرى وليدة الافتراء . كان للمعلم تلامذة كثيرون ولم يحتفظ بهم كي يقرأ لهم التوراة بل ليعطيهم تجربته بما فيها تجربته التقنية . وهذا يبدو بوضوح كاف من صور بول وفلينك وفابرتيسوس أو غيدلر الذين امتلكوا الكثير من تناولات رمبرانت . من الطبيعي أن يحتوي كل سحر على عنصر سري ، لكن سر رمبرانت الكبير ليس في التقنية . ولهذا تحديداً فغرت هاوية بين المعلم والتلاميذ .

كل فنان يعد مع مرور السنوات بياناً بالوسائل التشكيلية . ولم رمبرانت استثناء لكن بيانه كان غنياً جداً ومستخدماً بحرية حيث تنتصب



أمامكم صور نكتشف أنها رسمت بأسلوبين مختلفين . البناء التشكيلي عند روبنس أو هالس عد يكون تقريباً مصافاً بدقة ويؤكد كل عمل من أعمالهما . ليس الأمر كذلك عند رمبرانت . دون أن نتكلم على الفروق الطبيعية والمدرسية بين أعماله المبكرة والمتأخرة يكفي أن نقارن رائعة — صورة يان سيكس — مع الصورة الشخصية في كلون كي نكتشف أن الصورتين مرسومتين بطريقتين مختلفتين جداً .

يان سيكس مصورة بفرشاة عريضة وثقة ، حركاتها واضحة حتى ليخيل لنا أن بإمكاننا أن نتبع وضع الدهنات التالية وكأننا حضور جلسة عمل الفنان . العجينة اللونية وافرة ، لكنها دون تكومات كبيرة ، وهي مبسطة بجرأة وكأنها الخطوة الأولى . المواد واضحة لكنها مختلفة اللون — أسود ، أحمر رمادي ، بني ، أصفر — بقدر ما تستطيع هذه المسميات أن تحدد إيقاعات مؤلف مثل رمبرانت . البناء السحري التشكيلي لهذه الصورة يمكن أن يقارن فقط بأفضل صور فيلا سكتس، الذي أبدع في الوقت نفسه وبطريقه الخاص بعض روائعه في إسبانيا .

وحتى لو أن « يان سيكس » ضاهت صور القصور لفيلا سكتس ، فإن واقع كوننا نذكرها يعني شيئاً . فنحن نقف أمام صورة شخصية في كون يكاد من غير الممكن أن تظللنا مشاركة مماثلة . العمل الإبداعي الذي أمامنا لا يتكرر من جميع النواحي ، وبما فيها البناء التشكيلي . كيف تم بنوغ هذا البناء ؟ خلافاً ليان سيكس التي ليس دون رضى عن النفس حللنا لغزها أو تخيلنا أننا حللنا لغز أطوار العمل الإبداعي فيها ، هنا في صورة شخصية يستطيع الاختصاصي المتمكن وحده أن « يقرأ » مراحل التنفيذ وخصوصية التناولات المستعملة . هنا ليس ثمة ضربات عريضة جليلة . العجين التلويني متوضع توضعاً منطقياً ، يكون ، أحياناً ، محبوكاً فنشعر أن الفنان قد نمذجه كما ينمذج النحات الفخار ، وسحره بشعر الفرشاة ، أو بمقبضها أو بسكين أو قد يكون فعل ذلك بإبهامه مغطياً الإيقاعات الأساسية بالتوشيات والألوان المداية بتظليلات ما بين لون الذهب القديم والنحاس الضارب إلى الحمرة بحيث لا يستطيع أي تحديد



لفظي أن يعبر عنه تماماً . إنه لسحر حقاً . وحين يوجد السحر فلا بد من وجود سر .

ابتعدت عن الصورة ثم اتخذت مكاني السابق على المقعد . لا اعرف ما إذا كان ذلك عائداً لضعفني أعصابي أم لفعل رمبرانت، لكن الحال تكون دائماً أمام لوحات رمبرانت : بعد أن تنظر إليها زمناً عن بعد تحس رغبة لا تقاوم بشمها عن قرب ، وبعد أن تتملاها عن قرب تملكك رغبة في أن تتراجع لتراها كاملة . وهذا لا يتعلق ، طبعاً ، بأعمال المعلم وحدها بل هو أمر طبيعي تجاهها وتجاه الأعمال « الصعبة » خصوصاً من مثل هذه الصورة الشخصية ، التي تكشف لك أموراً مختلفة عن مسافات مختلفة.

وتغلبنا ، نحن مشاهدي لوحات رمبرانت الناضجة ، أول ما تغلبنا — دون أن نعرف ذلك دائماً — البساطة وطبيعية الوضعيات «البوز» . . وحتى في البورتريه التصويري ، حيث يضع كبار المعلمين مسرحية معينة نجح رمبرانت في الهرب من الإيقاع الاستعراضي . في أعمال فان دايك ، ورينولدس ، وغنسبرو وحتى فرانس هالس تتمظهر النماذج كي تتصور . في « ممثلي الجواخين » لا اثر لمثل سبق القصد ذاك . وجوه الأبطال متجهة نحونا فعلاً — كما تقتضي الحال في صورة جماعية — لكن، يتكون لدينا انطباع بأنهم ملتفتون نحو زائر ما ، دخل الغرفة فجاءة وقطع مجرى الاجتماع . إيقاع الصورة الرسمي في «يلن سيكس» ملطف بطريقة أخرى : المحافظ مصور في لحظة يستعد فيها للخروج . القبة واسعة الحوافي على رأسه ، يتدلى عن كتفه معطفه الأحمر الموشى بالتطريز ، وقد ارتدت يسراه قفازاً أصفر ضارباً إلى البني . وإذا سأل محب للتفاصيل : « ما يدل على أن المحافظ يتهاى للخروج وليس للدخول ؟ » — فالجواب بسيط : الأيماء . فإيماءة لبس القفاز مختلفة عن إيماءة خلعه . إنها تفاصيل صغيرة ، لكن مراقباً مثل رمبرانت لا يخطئ فيها قطماً .

وفك شيفرة الوضع « بوز » في صورة شخصية في كولن بسيط أيضاً . وهو أيضاً طبيعي فلا يخطر في ذهننا وجود أية شيفرة ، فكل



انتباهنا موجه نحو هذا الوجه الشيخ الذي استدارت ثلاثة أرباعه نحونا ، والنابق من العتمة ، والمزدهي بابتسامة غريبة. وهذه الابتسامة، خلافاً لابتسامة مونا ليزا ، لم يقل أحد إنها غامضة ، وكذلك لم يبذل أحد جهداً كي يفسرها لنا . وإذا انطلقنا من التحديد المطلق فمتى سنجد ذلك المفسر ، إذ اننا هنا أمام عجز الصيغ الكلامية التي تكون إما محددة بدائية أو مفرطة الغموض كي تكون دقيقة وكافية .

حكى انتون كير سيماكيرس كيف أن فان غوغ تعلق ساعات في المتحف 'مام « عروس يهودية » لرمبرانت ثم كيف قال مرة : « أقول لك جداً إنني أعطي عشر سنوات من عمري مقابل أن اجلس أسبوعين أمام هذه اللوحة مع القليل من الخبز اليابس للطعام . » أسبوعان أمام لوحة - قد يحلم بذلك انسان غير مقنون ، ومتقد الحماسة وذو عبقرية . اننا مقنون « قياسي » لأنني شعرت بعد ساعة من النظر - وذلك مع توقعات - أن انتباهي بدأ يشرد وانه لم يتجه في إحدى الفترات نحو الصورة بل نحو سيدة شابة دخلت المكان . بنطال اسود ، كنزة سوداء ، شعر اسود ووجه مثقفة شاحب من فقر الدم . محتمل أن خاطر الثقافة قد اتاني من النظارتين اللتين كانت السيدة تسويهما باستمرار ، فتنزلهما وتضعهما نبعاً لنظرها إلى اللوحات أو تنقيبها في الكاتالوغ . والكاتالوغ - هو الآخر مؤشر إلى الثقافة . اغلب المشاهدين يفضلون القيام بجولاتهم دون كاتلوغ .

بدت السيدة التي في الاسود ذات طبيعة متحذقة لأن سلوكها كان وفقاً لنظام معين . تنظر أولاً إلى البطاقة التي تحمل اسم المؤلف واسم العمل الإبداعي . ثم تنظر إلى الصفحة المناسبة في الكاتالوغ التي فيها ملحوظة قصيرة حول العمل الغامض . ثم عودة إلى اليسار ، خطوتين أو ثلاث خطوات نحو اللوحة التالية . ويبدأ كل شيء من جديد : البطاقة، الكاتالوغ ، العمل الإبداعي ، دون سرعة زائدة ، لكن دون تمهل زائد في هذا الطقس الثالوثي . الوقفة الأطول تكون في الفصل الثاني - التحقق بالكاتالوغ . لا عناية بهذه الصورة أو تلك . لا شرود غير ضروري لا هنا



ولا هناك . اللوحات كثيرات والوقت قصير . الصورة شخصية . عام ١٦٦٥ . وماذا سوى ذلك . امثال هؤلاء المشاهدين لا يتعذبون بالاسئلة .

نحس ان الاسئلة تظهر اكثر ما تظهر لدى غير الخبراء . والمالوف هو العكس . ليس لان كل شيء واضح لغير الخبراء بل لانه لا يخطر لهم إمكان وجود اسئلة خارج تلك المشروحة في الملحوظة الوجيزة في الكاتالوغ . في استمارة لوحة في متحف يضعون - تبعاً للنظام - ما بين ١٨ و ٢٧ خانة في كل منها جواب عن سؤال محدد . وحتى لو تركنا هذه الطريقة الارشيفية التي قد تتعرض للتفاصيل فإن أربعة اسئلة على الاقل تبرز أمام لوحة مثل هذه الصورة الشخصية : متى صنعت هذه الصورة الشخصية ، هل هي صورة شخصية بالمعنى الدقيق للكلمة أم أن الفنان يظهر لنا بدور شخص خرافي ما ، نحو من يتجه هذا الوجه في الواقع ، وأخيراً والأهم : ما مغزى هذه السيماء ؟ أربعة اسئلة لم يثر واحد منها السيدة التي في الاسود التي غادرت المكان في هذه اللحظة ، ذلك لأن في المعرض الكثيرين من المؤلفين ورمبرانت في هذا المعرض واحد فقط من كثيرين .

وحيد من جديد - اقولها دون حماسة خاصة ، فأنا اعلم ، على الاقل ، ان الجلسة قد انتهت . الرغبة في النظر مشتتة وقد اشبع التعطش البصري . ترتاح كي تتمعن في هذا وذلك ، وذلك يعني ان الجلسة قد ختمت . حين تتمعن في اللوحة يكون من الافضل ، طبعاً ، أن تكون اللوحة أمام عينيك كي تستوثق من احكامك . ومع ذلك ، فإن هذا ليس تأملاً بل هو حكم من الممكن أن يتم خارج المتحف ايضاً .

ظهر في الصالة زائر جديد هو سيد يرتدي ثياباً رملية . سيد متقدم في السن ، وهو مثلي ، تقريباً لا من حيث السن فقط . يظهر جلياً انه لم يأت لأول مرة وهو ايضاً لديه لوحات محبوبة ، فقد اتجه بخطا متمهلة واثقة نحو بورترية رمبرانت « صورة عالم » الموضوعة على الجدار المجاور ، توقف على بعد مناسب وجمد متطلعاً . العمل جيد - فقد



رسمة رمبرانت - اما انا فما كنت لاتجاوز صورة المسيح والصورة الشخصية لاتسمر تحديداً أمام هذه العمل . لكل احبايه ولكل اهوؤه .

أقر انني لبثت طويلاً هنا ، انهض واتجه نحو المخرج لكن ليس عبر الطريق العائد بل عبر صالات الفن الحديث إذ ليس ثمة مكان أسرع إليه . وصلت إلى قسم الفنانين الأكثر شباباً . الوضع دائماً هنا إما مزعج أو هزلي ، وذلك وفقاً لتقبلك الأمور ، لكنه يبدو مضحكاً وخصوصاً ، بعد أن تكون عائداً من لدن رمبرانت . إنه لمضحك حتى لو تم تكن لديك رغبة في أن تسخر من اللآ اشكال الموضوعات كبيانات - اللوح سميت فوقها قطع من الخشب البغدادي ، وأقفاص قذرة بزجاجات عفنة وغير ذلك من تلك الأصناف . ويبدو أن الناس ما زالوا يثقون بالمتاحف لانهم يتحركون باحترام حول هذه الروائع لمعاداة الفن وقد يتوقفون هنا أو هناك ويحدقون دهشين . وما كنت سأعجب لو أن السيدة التي في الأسود والتي تعالج الكاتالوغ دائبة راحت بنظارتها تدرس هذه الكناسة مع التدقيق بالتفاصيل ذاته الذي كانت تقرا به المؤلفين وتسميات اللوحات في القسم الكلاسيكي . ولكن السيدة التي في الأسود لا تبدو في أي مكان مجاور . فقد لا تصل إلى هنا إلا بعد منتصف الليل نظراً للسرعة التي تتحرك بها .

دائماً ، حين أقع في مثل هذا القسم من أقسام الطب النفسي ، والمزود به كل متحف من متاحف الغرب تقريباً ، وأسأل دون إرادة مني أي مبالغ خيالية قد أنفقت من أجل جلب هذه الفضلات ، أخذاً بالاعتبار أن العروض ليس سوى قسم صغير من الموجود في المستودع . وهذا لا يعتبر شيئاً ما دام محدوداً بقسم واحد . في الولايات المتحدة الأمريكية عشرات من المعارض الجامعية والعامة الطائفة من المدخل إلى المخرج بمثل هذه الكناسة . لا مناص . الانحطاط يجب أن يدمم . وكل دعم تلزم نقود لتمويله .



من الصعب أن يجتذبك الانحطاط ، لكن اليوم الخريفي الماطر في الخارج هو الآخر غير جذاب ، عليك أن تتقبل حلا فيه تنازل ، مثلاً أن أنزل إلى « بوفيه » المتحف الأنيق وأطلب القهوة . ويخطر لي أن احتسي القهوة أنني أستطيع أن أصعد من جديد إلى حيث صورة زميرانت الشخصية كي أنظر إليها مرة أخرى فليس عجيباً أن يكون هذا مجيء الأخير إلى هنا وقد أندم لكوني تلهيت بشرب القهوة عن النظر إلى الروائع . قلت مطمئناً نفسي : سأدخل السجادة وأعود ، مع أنني كنت أعلم أنني قد لا أفعل ذلك بسبب كل تلك الدرجات وكل تلك المسافة . وذلك الطراز الذي في بزة رمادية والذي من المتوقع أن يكون واقعاً الآر أمام الصورة الشخصية . وعموماً ، فإن المبررات كي لا تنجز أمراً تنمو في سن معينة نمواً غير قابل للتصديق .

وعدت إلى اللوحة بفكراً . أربعة أسئلة . أولها حول التاريخ . أمر بسيط : تفتح الكاتالوغ أو أي بحث وتحدد التاريخ . وتحدد أيضاً أمراً آخر : ثمة تواريخ مختلفة لأعمال مختلفة . يرى أوتوينيش أنها موضوع قرابة عام ١٦٦٣ . وينسبها فيليب دودي إلى قرابة عام ١٦٦٧ . ويقبل مؤلفون آخرون موضعاً متوسطاً هو ١٦٦٥ . تبدو هذه الأمور الصغيرة دون أهمية خاصة لأول نظرة إلا للدارسين المتشددين . لكن هل الأمر هكذا دائماً ؟ إن معرفتك زمن خلق صورة شخصية تعني معرفتك الظرف الذي خلقت فيه وذلك ليس دون أهمية للشرح

إذا كنا نحكم وفق هيئة النموذج فهذه يجب أن تكون آخر صورة شخصية للمعلم ، لأنه لم يصور قبلاً وهو شائع إلى هذا الحد . لكن مثل هذا البرهان قد يكون موضوع نقاش لدى زميرانت ، لأن الفنان لا يتقيد بالدقة الطبيعية وتوجهه مبررات أخرى . وعلى كل حال فإن الصورة بين آخر أعماله الإبداعية وذلك شهادة كافية لنا تملأ .

كتب فيليب دودي دون أن تطرف له عين « إن زميرانت من متحف كولن هو مجرد منبوذ ، مجرد إنسان أصيب بالجنون . إنه يبتسم ، إنه



يدهش قليلا . . . بقدر ما تكون الحياة ملفزة لديه يحمل فيه تحرراً . «  
من المقبول أن تتجاوز نماذج الحماقة المماثلة دون تعليق ، وإذا كنا قد  
أوردناها فذلك لأنها واردة تحديداً في المجلد الثامن في أحدث « تاريخ عام  
للتصوير » صادر في الغرب . إنه على العموم نشرة راسمالية .

بتحديده الموجز ذي المعنى أجاب دودي بأشارة واحدة عن الأسئلة  
الأربعة ، التي تعنيها . ومع ذلك ثمة آراء أخرى بشأن هذه الأسئلة فعسى  
أن يسمح لنا بالتابعة . وهكذا : هل رسم المعلم ذاته أم أنه استخدم  
ملامح وجهه ليقدم لنا شخصاً آخر ؟ أوتوبينيش ميال لقبول الإحتمال  
الثاني : « قد يكون رمبرانت أراد أن يقدم هيراقليط في هذه اللوحة :  
الفيلسوف الضاحك ، في حين أن تلامذة كارافاجو أحبوا أن يتصوروا  
قرب ديموقريط ، « الفيلسوف الباكي . » لكن ليس ثمة أي ملامح من  
ملامح اللوحة يدعم مثل هذه الفرضية . بل على العكس من ذلك فإن كل  
خصائصها تفندوها .

حين يصور في دور شخص آخر كما هي الحال مع « الرسول بولس »  
يؤكد المعلم بتفاصيل معلومة أن البطل هو الرسول بولس بالذات ، وليس  
رمبرانت - عمامة شرقية ، لغات أسفار وغيرها . . في اللوحة التي تشغلنا  
تدل التفاصيل بوضوح كاف على أن النموذج هو الفنان نفسه . لقد رسم  
في فترة كان يعمل فيها في بورتريه ما بكامل القامة ، وعلى الرغم من أن  
البورتريه ملفعة بشبه ظلام فإنها تبدو مختلفة بوضوح . المعلم يمسك  
بيده العكازة التي استند عليها أثناء التصوير ، والتي تصور معها في  
صورة شخصية أخرى مثل تلك التي من كينود وباريس . ثم إنه تصور  
بقبعته البيتية الصغيرة المعتادة التي نعرفها في عدة لوحات سابقة . هذا  
إذا لم نقل إنه إذا كان « الفيلسوف الضاحك » حاضراً فليس ثمة أي  
ذكر « للفيلسوف الباكي » .

وهكذا قدم لنا رمبرانت في أثناء عمله . قطع الفنان عمله لحظلة  
والتفت نحونا كي ينظر إلينا بابتسامة . لكن هل استدار نحونا فعلاً ؟



هذا السؤال الثالث ليس بدائياً كما يظهر . من الأسهل ان نقول إننا  
إلتفت نحو ذاته ، فقد راقب نفسه في المرآة كي يصور . اما إذا تعلق  
الامر بحديث مع نفسه امام المرآة فلن يحتاج المعلم إلى هذه الصورة التي  
لشخص آخر والتي ينتصب أمامها والتي دون معنى وليس في نوحات  
رمبرانت شيء دون معنى ، يريد الفنان أن يتجدد مع صورته الخاصة ،  
كما فعل في صور شخصية عديدة أخرى دون أن يوجه انتباهنا إلى هذا  
الشخص ذي الأنف النسري واللحية الصغيرة ، المتبدي هناك في الظل ،  
الذي يبدو أنه ليس انعكاساً للفنان نفسه .

ويبقى الاحتمال الثالث : بينما كان المعلم يعمل في البورتريه ذات  
الموضوع الغامض التفت طبيعياً ليلقي نظرة إلى النموذج . عمل المصور  
هكذا : ينظر إلى القماش ثم إلى النموذج . مثل هذا التفسير ليس  
منطقياً وحسب ، بل هو أيضاً مناسب للدارس لأنه يسهل الإجابة عن  
سؤال الأخير : ما معنى هيئة رمبرانت ؟

إن جلسة رسم البورتريه التي جعلنا الفنان شهوداً عليها هي جلسة  
مخترة بكاملها . فلا يتشكل بين أكثر صور البورتريه لدى رمبرانت  
وجه مثل هذا الوجه المصور في شبه ظلام . وهذا الشخص المخترع هو في  
الوقت نفسه ، على الرغم من أنه متلفع بالظل معبر عنه ببلاغة كافية .  
بروفيل مهيمن ولباس رجل متمكن . الابتسامة القائمة تجاه الموفق  
وتجاه قوي النهار لا تحتاج إلى مفسرين . يمكن التعبير عن مغزى هذه  
الابتسامة بكل بساطة بالقول التوراتي : « باطل الأباطيل ، الكل باطل  
وقبض الريح » .

لا يعبر شارحو رمبرانت اهتماماً للشخص الذي في الظل ، وقد  
يمود ذلك لكونه في الظل ، وبالتالي يغفلون الإيضاح الأعلى الذي يهمل  
لي أنه وصلنا بمعنى العمل الإبداعي إلى معنى الحكمة القديمة . ومع أن  
النقاد يرهبون التعامل بالتفصيل مع هذه الفكرة فهي واردة وسيكون من  
السخف أن نعظم البورتريه دون أن نعرف مغزاها .



هتف فان غوغ في إحدى رسائله بشأن هذه الصورة : « آ ، يا  
أصدقائي الأعزاء ، نحن المخبولين نفرح بعيوننا على الأقل .. ومع ذلك  
قاي متعة للعين واي ضحك ، هذا الضحك الأدرد للأسد الشيخ  
رمبرانت ، برأسه الملفوف بمنديل ولوحة الألوان في يده . » ليس ضحك  
رمبرانت أدرد « دون أسنان » . لقد حكم فينسنت على العمل لا من  
خلال الأصل بل من خلال لوحة حفر على ما يظهر من أمور أخرى غير دقيقة.  
نغفر بسهولة الأمور غير الدقيقة . وكان من الصعب على الشارحين أن  
يففروا الفنان غوغ كونه أعلن عن فرحه بهتاف استحسان دون أن يذكر لهم  
مغزى تعبير رمبرانت .

ليس ثمة ما يمنعنا من أن نقرر أن المعلم « التوى عن المجتمع »  
لكن ذلك سيعني أن نهبط بمستوى العبقرية إلى مستوى التمثل ابتدائي  
جداً . لا يمكن أن تقوم صور رمبرانت الشخصية بمعايير ذات قياسين من  
هذا الصنف ، لأن التعبير فيها لا يمثل لعب عضلات بل يمثل ارتعاشاً  
روحياً . فالصور الشخصية التي يضحك فيها أو « يلتوى فيها إن شئتم ،  
هي في الواقع غير كثيرة . إنها اثنتان تحديداً . إحداهما في عام ١٦٣٣  
والأخرى أبكر ، هذا إذا لم نحسب البورتريه الثنائية التذكيرية مع  
ساكسيا . إن هاتين الصورتين الشخصيتين الشابائيتين تنتميان إلى  
الكثيرات التي كان الفنان يدرس فيها سيماء الإنسان « وتلعب » أدواراً  
مختلفة .

المعاناة هنا خارجية جداً بغض النظر عن السمات التشكيلية .  
والسرور أيضاً خارجي إلى حد ما في الصورة الثنائية ، حيث الانتشاء بمتع  
الحياة الخفيفة - الرفاه ، الخمر ، الحب ، تدل على أن رمبرانت لم يسع  
إلى تصوير نفسه بقدر ما صور نفسه في دور الابن الضال . الفرق كبير  
بين هذه الأعمال الإبداعية وبين الصور الشخصية المتأخرة ، ويقدر ما هو  
كبير الفرق بين ضحك الرضاء عن النفس في « صورة شخصية مع القدح »  
وبين ابتسامة الشيخوخة في الصورة الشخصية في كولن .



في الصورة الشخصية التي في اللوفر يلوح تفكير مرير . في الصورة الشخصية التي في واشنطن يقرأ سؤال ملحاح حول الذات نفسها . في الصورة الشخصية التي من إكس تعبير عن صمود فخور . وفي الأعمال الأخرى المماثلة يقسم المعلم الساحة بخطه ، يعطى مغزى لمعاناته ، يبحث عن مغزى ، يسأل . في الصورة الشخصية التي في كولن لم تعد نمة أسئلة مضمّنية ولا تردد ولا حتى السخط المتعالي . لقد وصل الفنان إلى المفزى ووجد الجواب .. « أولئك الذين يوقرون الحكمة الإنسانية ... سوف يسخرون من الشيخ الأخرق الذي ترك ذرا المجد لينزل إلى أعماق الإحتقار . فليضحكوا ماداموا يريدون ذلك . قلبي سوف يضحك أيضا لأنه نجح في التخلص من البلايا . وجلت الميناء ، ماعدت تابعا للمصير والمصادفة ! » ( كومينسكي ) .

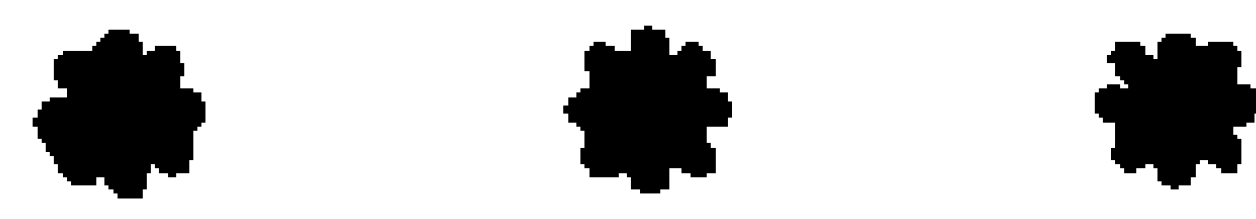
ابتسامة انسان تخلص من نزوات المصير . ابتسامة الظافر ، كما سنقولها لو أن الأمور بسيطة لدى رمبرانت إلى هذا الحد . لأن وجه الظافر مثلهم بأثار التجارب المعذبة . لأن ظفر هذه الابتسامة سمو لا مبال فوق الألم والعذاب . لأن البطل ، كي يصل إلى النصر ، كان عليه ان يرهق جلده . هذا الوجه المعلم بالمحن والعذاب يقول ببلاغة . إن التحرر الداخلي لا يتم الا بعد درب المعاناة الطويل . قد يكون التشابك المعقد للمحن وخيبات الآمال والتشوير المتأخر ، التشابك المعقد للبلوى والحكمة ، للتهدم الجسدي والقوة الروحية في ابتسامة الشيخوخة هذه يضفي على البورتريه شجنا خصوصا . هل كشفت في الفن مرة أخرى حقيقة اخلاقية وفنية بمثل هذا التأثير تقول إن نهاية مأساوية الانسان ليست الفناء بل التحرر .

السخرية ، الحكمة وظفر هذه الابتسامة المرة لا تكمن في ثنايا الفم وحده - إنها تضيء الوجه كاملا ، إنها ترتعش في أثلام الجبين ، في انشمار الحاجبين المضحك ، في عظمي الوجنتين البلوزتين ، في خط زاوية الأنف الحاد ، في التجمعات العميقة قرب الفم ، حتى ثنية اللحية الصغيرة الساخرة . هذا التعبير المعقد يسيل من العينين القاتمتين اللتين



كانهما منظفتان لكنهما ماتا الآن حيتين وتريان . من السذاجة أن نحسب أن هاتين العينين مصويتان إلى نموذج وهمي يلعب في الأكثر دور حجة موضوع . إنهما مصويتان نحونا ، نحن المشاهدين المعاصرين والمقبلين لتستودعانا تلك الحقيقة الحياتية المعقدة التي من الممكن أن تكشف لنا عن عبقرى وصل زمن الأقول إلى حكمة درب معاناته الطويل .

اللوحة أمامنا ... الأصح في مناسبات كثيرة أن نقول : الإنسان أمامنا . أكثرية عباقرة الماضي صاروا شاذين ، مرتبطين فقط بهوسهم الإبداعي ، ومتوحدين وكارهين للبشر . والواقع أن أحداً لم يقد الانسانية مثلهم إلى مراقبة كشف الذات التام ، وأما الحب فقد بلغ الكمال ، بلغ إنكار الذات والاستغراق . ملوك الأرض انعزلوا عن الجمهور ليحافظوا على أسطورة استثنائيتهم . ملوك الروح يقاسموننا كل استثنائيتهم ، يجعلونها سجية لنا ، يعرضون علينا صداقتهم البريئة المخلصة . هل نقبلها أم لا - ذلك عائد لنا . أن يكون من أصدقائنا ميكيل انجلو أو رمبرانت - ذلك متعلق بنا وحدنا .





## الفن كمتعة ومعاناة

قال أحد الحكماء : « أن تبدأ نهلك بابتسامة خير من أن تبدأ بشتيمة » إن ذلك لأفضل حقاً حتى حين لا تكون لديك ظروف ، خاصة للابتسام . سمات الخوف والحدة والألم توجد عند الحيوانات أيضاً . أما سمة الابتسامة فلا توجد إلا لدى الإنسان . وهي قد تعبر عن الاحتقار أو ضبط النفس ، عن التعاطف أو التحدي ، عن الطيبة أو عن شعور التعالي . وفي جميع الحالات يبدو الإنسان لباساً أقل قابلية للجرح من مواجهات الحياة .

تاريخ التصوير يقدم لنا تلوينات مختلفة للابتسامة : ابتسامة الامومة لعذراء كوريدجو . وابتسامة العطف لفينرا برونزينو ، والابتسامة الاستفزازية لفجرية هالس والابتسامة النقية لبائعة براغيث البحر لهورغات ، الابتسامة البريئة لبيرو الصغير لفرانكو . لكن هذه الوجوه الباسمة ليست كثيرة الظهور في اللوحات ، خصوصاً ، إذا نحينا جانباً الابتسامات الساخرة ، والتي دون حياء ، والحقود ، المعيبة أو الشيطانية التي لا تعيننا الآن .

لابتسامة الطيبة الصادقة تجمل أكثر الوجوه جهامة أو قملأة وأكثر من ذلك ، إن تأثيرها العجيب يظهر أكثر ما يظهر على تلك الوجوه العابسة أو غير الظريفة إذ تكشف لنا ، فجأة ، وراء الواجهة غير المرتة جاذبية روحية لا شك فيها . وهذه الملامع الفرحة التي تستثير أيضاً فرح المشاهد نادرة ، نسبياً ، في الفن . لماذا ؟ هل لأن الابتسامات الحقيقية أمر نادر في الحياة ؟ أم لصعوبة تصويرها ؟ أم لأنها غير ممتعة لغالبية الفنانين ؟



ثمة أسئلة مماثلة تلفت النظر ، وليس عسيراً أن نرى أنها في الجوهر مقدمات أسئلة للمسألة الأساسية الأشمل - مسألة طابع الفن ومهامه . عسى أن يصدم القارئ هذا الرجوع المفاجيء إلى المجال النظري الصرف ، لا أرغب في عرض العشرات من التعاليم الجمالية . ساكتفي بالإشارة إلى أن إرجاع هذه التعاليم إلى فكرتها الجوهرية يجعلنا نكتشف أمراً عجباً هو أن وراء كل هذه النظريات وجهتي نظر لا أكثر . إحداهما تقول إن الفن إنعكاس . وتصر الأخرى على أن الفن لعبة ، وتظهر الأولى - على الرغم من تنويعات غير مضادة مبدئياً - منذ علم الجمال القديم وحتى علم الجمال الماركسي . وقد تم التعبير عن وجهة النظر الثانية بأسلوب مختلف من قبل كانت وشيلر وسبينسر وحتى فرويد الذي كتب في « الطوطم والتابو » : في « الفن وحده يحدث أن إنساناً تعذبه الرغبة في خلق شيء يشبه الأشباع و . . . هذه اللعبة تؤدي إلى النتيجة المؤثرة ذاتها ، كأنما الأمر متعلق بأمر واقعي . » .

ولا جدال في أننا ، إذ نتكلم على الفن على اعتباره انعكاساً ، نرى الفرق شاسعاً بين أن نفهم بالانعكاس إنعكاساً للواقع الموضوعي أو للعالم الداخلي المغلق على ذاته أو من ثم ، أخيراً ، لروح ما مطلق . وليس ذلك من شأننا الآن . وكذلك هي الحال حين يتعلق الأمر بالفن على اعتباره لعبة ، فالمسألة ليست مسألة تفاصيل حول ما إذا كنا نأخذ بعين الاعتبار « لعبة الخيال الحرة » لدى كانت ، أو « لعبة » جورج ماثو التي تصل حتى التلطيف بالفرشاة دون تمييز فوق القماش . إن هذه الفوارق لا تعيننا الآن .

وإذا مضينا أبعد فسوف نجد أن كلتا النظريتين تعالجان الفن على اعتباره إنعكاساً لأن اللعبة هي أيضاً انعكاس لشيء . هذا لا يعني قطعاً أننا نضع علامة مساواة بين كل التصورات الممكنة حول الفن ، بل يكشف لنا ذلك حقيقة نحسب حسابها دائماً : إن أية رقصات ذكية على الحبال ليست مؤهلة لأن تفصل قضية الفن عن قضية الإنعكاس ومن ثم عن



الوعي ، بالقدر الذي يمنحنا فيه الانعكاس وعياً حول الموضوع المنعكس  
وحول الموضوع العاكس . تلك هي الحال في النظرية الجمالية وفي  
الممارسة الفنية: قد يقسم المبدع على أنه لم يسع إلى إعطائنا أية معارف،  
وهذا لن يساعده على تجريد نتاجه من العناصر المعرفية ، حتى لو كان  
هو نفسه خاضعاً لانعكاس خواء داخلي قانط .

ثمة نظريات تقر صراحة بأن الفن هو شكل ما من أشكال الانعكاس،  
فتظهر على المستوى الأول نتيجة مفادها : العمل الإبداعي هو معرفة  
شيء . والنظريات التي تعتبر الفن لعبة تظهر ، خلافاً للأولى ، أن الدافع  
هو الأول : الفن مثل كل لعبة دافعه الإمتاع بغض النظر عما إذا كان  
ينحدر إلى مستوى اللهو البريء أو كان يمثل متعة روحية سامية . يرى  
كانت أن الأمر يتعلق « بمتعة نزيهة » . ويرى شيلر أنه متعة التعويض :  
الفن « مملكة الوهم الجميل » ، خلافاً « للسماء الجهمة » و « الأرض  
المغفرة » في العالم الواقعي . ويرى فرويد أن المتعة تنجم عن الإشباع -  
عنى الرغم من أنه متخيل - لرغباتنا القلقة .

فإذا برز مبدأ المتعة إلى المستوى الأول في النظريات التي تعتبر  
الفن لعبة فإنه كذلك في النظريات التي تعتبر الفن انعكاساً وإن لم تقل  
بذلك ، فلا وجود في الواقع لنسق لا تحل فيه مسألة المتعة الفنية مكافئاً  
سواء كان هذا المكان أولياً أو من الدرجة الثانية .

إن كل المدارس الجمالية تقر مباشرة أو بطريقة غير مباشرة ، بإصرار  
أو دون إصرار ، بأن الفن انعكاس لجوانب معينة من النشاط الإنساني ،  
وأن هذا الانعكاس مصدر لإمتاع المبدع والمُشاهد أيضاً . تشترك في هذه  
الحيلة أكثر التعاليم تعادياً ، وهي هامة بالنسبة لنا بقدر ما يظهر فيها  
مبدأ أن لا جدال حولهما من مبادئ الظاهرة الجمالية : مبدأ الانعكاس  
ومبدأ المتعة .

وسيتبدد ، منذ الآن فصاعداً ، وهم الوحدة ، لأن النظريات راحت  
تتوجه كل منها وفق كل الاتجاهات الممكنة إلى ملاذها ، وفي أحيان غير



نادرة ، إلى هدفها الوهمي . وهذه حكاية أخرى إذا شرعنا نسردها تحتّم أن ندخل في هذه الملحوظات المتواضعة كل تطور التعاليم الجمالية منذ القدم وحتى أيامنا . الأفضل أن نتذكر أن ديكارت يرى أن الرائع هو الذي يريح العنين ، وأن هيجل يرى أن الفن هو «مملكة الرائع الواسعة» . إن مزج هذين الحكمين يقودنا إلى استنتاج هو أنه ما دام الفن مملكة الرائع ، وأن الرائع شيء مريح فإن الفن مصدر لاختبارات مريحة . شيلر حازم جداً في هذه المسألة : « وسط مملكة القوى المخيفة ووسط مملكة القوانين المقدسة تقيم الفطرة الجمالية ، خفية ، المملكة الثالثة الأبهج ، مملكة للعبة والوهم ، حيث تنحى عن الإنسان قيود كل الظروف ويتحرر من كل ما يضغط عليه جسدياً ومعنوياً » . المملكة الأبهج . . تحرر كامل . . . وعموماً ، وعد بالسعادة . . ومثل هذه تماماً صيغة ستندال : الجمال « وعد بالسعادة » .

ينبغي أن تكون الحال هكذا . نكون مقتنعين بذلك حين ننظر إلى « بورتريه » لبوتيتشيلي و « أريانا » لتنتوريثو و « المحترف » لفيرمر ، و « حقول إيلزاس » لقانو ، و « ديانا » لبوشيه ، و « مولن دو لا غاليت » لرانوار - وعموماً إلى كل تلك اللوحات التي تظهر فيها الحياة من الجانب الاصطلاحي أو الاحتفالي ، وفي بعض الحالات حتى حين تكون مزينة إضافياً من قبل الفنان .

الانسجام أندر كثيراً من اللا انسجام ، والإطمئنان أندر كثيراً من القلق ، والجمال أندر كثيراً من القبح أو إنعدام الهندمة . وما الغرابة ، بهذه المناسبة ، في كوننا مستعدين لأن نفضل الجمال على المعقولة ، وأن نستمتع بالمشاهد الميثولوجية لرافايلو وتيتسيانو وروبنس ، أو بوسين ، وبالأجساد الفاتنة العارية وبياقات الزهور وخلفيات المشاهد مع أننا نعرف أن هذه المناظر مخترعة . ليس أحد أكبر امتيازات الفنان كونه يستطيع أن يصور ما يشاء ، وكونه يستطيع أن يحول أحلامه إلى صور وذلك خلافاً للإنسان العادي الذي تبقى أحلامه تحوم في رأسه وتكون في



أغلب الأحيان عكرة وغير مستديمة ، تتبدد كالدخلن لدى كل احتكاك خشن بنشر الممارسة . اليس إحدى كبريات أفضليات الرسم على التصوير الفوتوغرافي في كونه يصور لا المرئي فقط بل المتخيل أيضاً ، وأن يصنع « صورة » للمرئي . الفنان قادر على أن يتعامل مع هذه الصور أو تلك وفق رغبته وبحرية تامة . وإنه يختار الأكثر جاذبية . وإذا أتيح لنا انتقاء أحلامنا فهل نختار الكوابيس ولا نختار أحلاماً هائلة ؟

يفكر مثل هذا التفكير الكثيرون من المشاهدين والكثيرون من المبدعين . مدارس فنية بأسرها مثل مدرسة فونتنبلو أو من أمثال معلمي القرن الثامن عشر النظفاء تلهمهم جميعاً مهمة تغذية المتعة الشعورية ، مشاهد من حدائق القصور أو من مخادع ، مفاتيح الطبيعة المشدبة بعناية ، مشاهد الحرير والمخمل والدانتيل والجسد العاري مرسومة بتخيلات غزلية - وهدف هذا التصوير أن يقدم الطيف العذوبة للأحاسيس . قد يقول أحد ما إن هذا ليس فناً ذا مستوى رفيع ، وأن سيمون فوى لا لا يقارن بجورج دولاتور ولا يقارن بوشيه بشاردن .

الامر كذلك . لكن هل الفتنة دائماً مساوية للسطحية ؟ أحقاً أن رمبرانت قد حدث له ذلك حين أراد أن يكون فاتناً ، مع أنه لم يقدم أعمالاً من النوع الثاني إلا نادراً ؟ نستطيع أن ندعو أعمالاً من النوع الثاني « امرأة مع اللروحة » ( لندن ) و « فتاة على النافذة » ( برلين ) أو « بورتريئات » نيتوس ( لندن ، فيينا ، نيويورك ) ؟

يؤكد ميغل أنجلو أن النحت يحمل « الكثير من الفرح للذوق السليم النزيه » . وينصح ديورر الفنان الشاب بأن يتحمل حتى « يبدأ الفن يصير فرحة » . ويصر بوسن على أن « التصوير مخلوق للمتعة » . ويرى هوغارت أن حتى الصعوبات لدى تقبل العمل « تسمو بالمسرة » و « تمد بالفرح » . وحتى دافيد البارود يتكلم على « اللوحات المفعمة بالفتنة » لرافايلو وعلى أن المبدع يقدم للجمهور « إنفعالات ومسرات » .



والمتعة ذات طابع متمايز ولها مستويات جمالية مختلفة . كتب  
دولا كروا ان «كبر مسرة يمكن ان يمنحها الكاتب هي ان يدفع إلى التفكير  
اولئك المؤهلين له . أما فيما يخص حاجات تسلية غير المؤهلين لأن يفكروا  
فهل توجد نفس نبيلة توافق على أن تنحدر إلى دور القوادة  
الفكرية ؟ » .

ومع الأسف توجد سوى النفوس النبيلة نماذج من المقاولين ،  
فالثقافة الجماهيرية المعاصرة في الغرب تتمثل في صناعة جبارة للأفلام  
والروايات والألحان وكل التصورات الممكنة وهدفها الرئيسي اجتذاب  
الجمهور . ونحن نعلم أن الهدف الرئيسي مختلف قليلاً . يتعلق الأمر  
بالمعالجة النفسية الفردية للزبانة الجماهيرية . ومع ذلك فإن حقيقة أن  
الناس ينفقون المال بطيب خاطر على «القراءة والمشاهدة تدل على أن  
بضاعتهم تبعث بعض المسرة .

في الامكان القول إن معامل الثقافة الجماهيرية يندر ان تدرج دون  
نقاش في مجال الفن . ومع ذلك لا يجوز أن ننسى أن هذه المعامل ، وفي  
حالات كثيرة تكرر بشكل جماعي ظواهر وميولاً ولدت في البداية في جو  
الفن الأصيل .

وبمقدار ما يكون الفن فعل خلق ، وبمقدار ما هو استهلاك ونشاط  
صبيحي لا يفرضه أحد أو شيء فمن الطبيعي أن ننتظر أن يوجد فيه دائماً  
وهلة للمسرة . والأمر كذلك فعلاً . معروف منذ زمن بعيد أن النغمات  
والألوان تؤثر تأثيراً حتى فيزيولوجياً على الإنسان ، يكون حيناً مريحاً  
ويكون غير مريح ، حيناً آخر . هذه الأمور ليست مختبرة تفصيلاً  
وحسب بل يستفاد منها في بعض المشافي لعلاج مختلف الأمراض العصبية .  
لقد كتب ماركس أن «الشعور باللون هو الشكل الأكثر انتشاراً للشعور  
الجمالي عموماً . » . نعرف من «التجربة الخاصة أننا إذ نقرب من لوحة  
فإنها أول ما تؤثر فينا بعناصرها الملونة وحتى قبل أن نعتمد على خيالنا .  
وإذا كان تقبل الألوان يولد ، في أغلب الأحيان ، متعة فإن هذه المتعة تكون



أقوى كثيراً بالتعامل مع الألوان - وهذا معروف لنا جميعاً منذ أن أهدبوا  
لنا أول « التلوينات » .

والمسألة هي هل إن الحقائق التي لا جدال حولها تعطينا الحق في  
أن نقرر أن « المتعة هي الأساس الأول للإنجذاب إلى اللوحة أو لفعل  
الإبداع ذاته » . وإن - هو الأهم - المسرات الجمالية الأولية ، المعنية ،  
هي السمة الجوهرية المحددة للخلق الفني وللتقبل الفني . تجتنبنا  
لوحة من بعيد بتلوينها ، وقد يخيب أملنا النظر إليها عن قرب ، الأمر  
الذي يعني أننا ننتظر من اللوحة شيئاً أكثر من الألوان . وإذا تعلق الأمر  
بالألوان أو حتى بالأشكال ، والحجوم ، والمساحات ، والحركات ،  
والضوء فإن التصوير هو أبسط وأضمن مصدر للمسرة . لا يستطيع  
أي تصوير أن يعطينا هذا الغنى من المتع البصرية التي تقدمها لنا  
الطبيعة ، ولم يصل أي مصور إلى قوة الإيقاعات التي تحتويها مسكبة  
مزهرة متواضعة . هذا - الذي يتعلق بوليعة الجمهور البصرية .  
ويقال إن الفنان يجد متعة في حل أنه صار مبدعاً ، تماماً كالطبيعة .  
ولكن دون أن يقلد الطبيعة حتماً ، بل يتحول بملء إرادته الحرة إلى  
خالق .

لحظة مماثلة من المسرة - ولنتأمل في تسميتها « إبداعية » -  
تتحقق فعلاً . وهي فطرية في كل نشاط دون أن يؤدي هذا النشاط  
إلى نتائج فنية . إن هذه المسرة تحسها كل ربة بيت تطرز بخيوط ملونة  
صورة الموناليزا المعقدة جداً المطبوعة على القنب « كنف » .

نضع هذه الملحوظات لا لنقلل من عنصر المتعة لدى خلق العمل  
الإبداعي وتقبله بل لنفهم أنه إذا كن الأمر متعلقاً بالمتعة الفنية ينبغي أن  
تكون ممثلة لشيء أعقد من الإدراك الحسي البصري المريح ومن  
سفل الإبرة .

نحن نترك أن مزاعمنا حول المتعة الفنية التي تسمو على مستوى  
« المتعة الحسية بعيدة على أن يتقبلها الجميع » . إن معلماً مرموقاً مثل



أوغوست يقف موقفاً معاكساً في الكثير من تصريحاته وفي سلسلة من إبداعاته . فحين تكلم حول صور دياز امتدح خصوصاً إحساس الرسام : « أكثر من يعجبني من بين الباربيزونيين دياز . أحب أن تحس في مشهد من الغابة ، أن هنا ماء في مكان ما ، ولدى دياز تحس كثيراً عقب الفطر ، عقب الأوراق المهرثة ، والطحلب . » لقد قال بشأن موضوع العمل الإبداعي : « هل ستخرج المرأة العارية من الموجة المللحة أم ستنهض من سريرها ، هل ستدعى فينيرا أم نينسي — ألا يستطيع أحد أن يبتكر أجمل من هذه » . وبعد أن وضع رودن هيئته « المفكر » بوقت غير طويل لحظ رنوار مظهراً لا مبالاته بالإبداع الذهني لصالح الإحساس الصرف : « جعلوني أكره إحدى لوحاتي حيث اسموها فكرة . » ومن ثم ، وعلى الرغم من أنه كان عدواً للفكر فقد عبر عن فكرة ظلت إلى اليوم فكرة برنامجية لكثير من المبدعين .

« أليس صحيحاً أن التصوير قد وجد لتزيين الجدران ؟ لهذا ينبغي أن يكون أغنى . أرى أن اللوحة . . يجب أن تكون دائماً مريحة ، مفرحة جميلة ، أجل ! توجد في الحياة الكفاية من الأشياء غير المريحة فهل ننتجها نحن أيضاً . »

هذه الفكرة المصاغة هكذا تبدو لنا غير مفرية : إنها متطورة ومعقدة ومن ثم تبدو مؤذية . لكننا إذ نرفض فكرة ما فلا يعني ذلك أننا مستعدون لرفض إبداع ما . الكل فنان طبعه ومزاجه . عبثاً نلوم اليمامة لأن هديلها رتيب وعبثاً نطلب منها أن تشدو كالهزار . لم يكن رنوار ميالاً لرؤية سوى الجانب المضاء من الحياة ، ويجب أن نقر بأنه عكس هذا الجانب المضاء بأسلوب يثير الإعجاب حقاً . إن رسوماً من ضفة السين أو من شوارع « بوليفارات » باريس مثل مجموعات « مولن دولا غاليت » و « العرض الأول » و « المقصورة » و « المظلات » وكذلك بورتريئات شو كيه ومدام شاربانتيه لسيوزان فالادون وكل السلسلة من الأجساد العارية التي من بينها قد تكون « أنا » هي التي ظلت أكثر فتنة في متحف بوشكين دون أن نتكلم على الكثير من التوفيقات



الأخرى ، لأن هذا الفن الإبداعي غني بالتوفيق . نشهد بأنه حتى مع تحديده المساحة استطاع رنوار أن يخلق على هذه المساحة روائع ذات أهمية عالمية . وإذا لأمه بعض النقاد لأنه اكتفى في هذه المرحلة المتأخرة من حياته بتنويعات كثيرة متشابهة لأجساد حمراء قرميدية عارية رأساً بداب يكاد يكون هوسياً الأشكال المصمتة لخدمته المشهورة غابريلا فطينا القول إنه في مثل تلك السن ومع ذلك الروماتيزم قد أصبح الفنان عاجزاً ، وحتى هذا الإبداع الرتيب ذو مغزى كبير باعتباره تعبيراً عن ذلك التوق الذي لا يخمد والذي لا يخلق فن كبير من دونه .

ولكن النتائج شيء والتصريحات الجمالية شيء آخر . ونحن مضطرون إلى أن نراعي هذا المبدأ لا تجاه رنوار وحده بل تجاه فنانين ظلوا إلى هذه الدرجة أو تلك يرون الفن زينة ومنتعة صرفاً . ذلك لأن فناناً مشهوراً هو هنري ماتيس قد شكل بعد ذلك بقليل مذهباً إبداعياً يماثل كثيراً مذهب رنوار .

أعلن ماتيس مراراً في مقالات وتصريحات أنه يسعى إلى تصوير يوحي ، بمنظومة من الخطوط التزيينية والبقع الملونة ، وبشعور الإطمئنان والانسجام . قال الفنان « التصوير يتجه نحو التركيز الداخلي ، نحو الانسجام ، يجب أن يؤثر تأثيراً مطمئناً » وقال في مكان آخر : « مهمتي أن أعطي الطمانينة ، لأنني محتاج إلى الطمانينة » . لم ينكر ، مثلاً ، أن فن رمبرانت فن « عميق المفزى » وقد أضاف ماتيس « هذا تصوير شمالي » : ثمة في هولندا « جو مختلف تماماً عن جونا في فرنسا أو عن جو البحر الأبيض المتوسط... وأخيراً فإن البحر الأبيض المتوسط قريب جداً من باريس . »

والحقيقة أنه إذا تعلق الأمر بالمسافة فإن وطن رمبرانت أقرب إلى باريس من البحر الأبيض المتوسط . والأهم هو أنه يصعب تفسير طابع فن ما بالظروف الجغرافية وحدها . ومثل هذا التقويم الساذج وغير الصحيح قوم به ماتيس الـ غريكو : « غريكو ، هذه الروح المعذبة التي



تنشر اضطرابها إلى الخارج وتضعه على القماش . وهذا الاضطراب ينتقل إلى المشاهد . لكننا نستطيع أن نتصور أن غريكو استطاع التغلب على اضطرابه وعلا بآفته وأنه غنى مثل بتهوفن في سيمفونيته الأخيرة . « وهذا لا يستطيع كل واحد أن يطرحه ، وعلى الأقل من يعرف جيداً إبداع غريكو . لأن ذلك الإبداع ليس بتاتاً وليد رغبة المعلم العظيم في أن يعرض اضطرابه ولأنه ، بالمناسبة ، لا يعود بتاتاً للاضطراب بل يعود لعظمة روحية لتفجر جبار باتجاه أمر أروع وأنبل من الواقع المحيط به .

نحن لا ننوي ، طبعاً ، أن نلوم ماتيس المتوفى منذ زمن بعيد لأنه لم يفهم معلماً غريباً عنه جداً . المهم هو أن نقوم تقوياً صحيحاً مواقف ماتيس نفسه ، ولهذا سنسمح لأنفسنا بإيراد تصريحه الأخير الذي يعبر تمام التعبير عن تلك المواقف :

« أحلم بفن التوازن ، والنقاء والطمأنينة ، الخالي من الموضوع المقلق أو الصعب ، الذي سيكون لكل عامل بذهنه . . . وسيلة طمأنينة ، استراحة للذهن ، أو ما شابه مقعداً مريحاً يصلح للتخلص من التعب الجسدي . »

إذا لم يحلم الفنان إلا بهذا أساساً فإنه يخيل لنا أنه قد حقق حلمه . إن فن ماتيس في أفضل صورته هو حقاً فن الطمأنينة والانسجام وقد أغنى الميل الديكوري في تطور التصوير الحديث بمعطيات تجديدية لا جدال فيها . ليس لدينا شيء ضد فن الفن بل نستمتع بأناقته . وعموماً فإننا فيما يتعلق باللوحة التي تلعب دور الحبة المسكنة أو الزينة الجدارية أكثر مسألة بكثير من بيكاسو ، مثلاً ، الذي كانت تشير غيظه كلمة « زينة » بحد ذاتها .

قال بيكاسو : « الفنان يصور وكأنه يريد أن يتحرر من مشاعره وصوره . والناس يمتلكونها كي يخفوا عريهم قليلاً . ياخذون قدر ما



يشأون ... إنهم يخلقون كل شيء على صورتهم ومثالهم ، مبتدئين  
بالرب ومنتهين باللوحة . ذلك هو السبب في أن المسمار في الجدار ( الذي  
تعلق به اللوحة ) يقتل التصوير . واللوحة تحمل المغزى الذي لدى  
الفنان واضعها . وفي اليوم الذي يشترونها فيه ويلفونها على الجدار  
تكتسب مغزى آخر تماماً ويسقط التصوير « وقد رفض بيكاسو منطلقاً  
من المواقف ذاتها للفن التجريدي أيضاً : « الفن التجريدي – إنه تصوير  
فقط ... فأين هي الدراما ؟ »

لن نذهب الى حيث نسأل : « أين هي الدراما ؟ » نحن مقتنعون  
بأن الصورة ما الحق في الحياة دون أن يتحتم احتواؤها الدراما . نحن  
متفقون مع رنوار على الأقل فيما يتعلق بالقسم الأول من فكرته ونعرف  
جيداً أنه يوجد في الحياة حقاً الكثير من الأمور غير المريحة . إن فناً غير  
مؤهل الا لتهدئة التوتر العصبي وإراحتنا مفيد للناس . وسيكون مفيداً  
أكثر إذا جلا همومنا بصور نيمنة وجمالية وشاعرية . وموقفنا هذا  
يكاد يكون غير محتاج الى برهان تفصيلي لأن الممارسة الإجتماعية تؤكد .

إننا نشدد نبراتنا – وليس دون أساس – مؤكدين الطابع المعرفي  
للفن . وإذا لم يكن الفن سوى معرفة ، ولو من نوع خاص ، فإننا بعد  
أن نرى لوحة أو نقرا قصيدة لا نكاد نشعر بالحاجة الى العودة اليهما ،  
وحتى القارئ الجيد حين يبدأ يقرأ لكم فقرة من احد كتب الدراسة  
الثانوية فإنكم ستقاطعون قائلين : « يكفي ، إننا نعرف ذلك . » وإذا  
قرأ لكم قصيدة تحبونها فإنكم لن توقفوه ولن تقولوا « هذه نعرفها »  
مع انكم قد تعرفونها افضل من معرفتكم بالفقرة التي من الكتاب الثانوي .  
إن إطلاعنا الطفيف على إبداعات الفن الكبرى ، وحاجتنا الى رؤيتها من  
جديد ومن جديد ليس مبعثها الأول السعي الى المعرفة مع أن العمل  
الإبداعي الكبير والفني يتكشف لنا كل مرة بمزيد من التمام – بل السعي  
الى المتعة التي نحن مقتنعون باننا سوف نشعر بها .



إن منزل فان غوغ ذا السرير البرتقالي والجدران الزرق يكاد يعد عملاً فنياً من الدرجة الثانية وذلك فقط لأنه لا يوميء الى الدراما بل الى الطمانينة . لقد رسمه الفنان تحديداً كي يعبر عن الطمانينة ، كي يشركنا في مزاجه في إحدى اللحظات النادرة ، حين يكون في روحه نقاء وسكينة . إن ملايين الناس في العالم يزبنون غرفهم بنسخ عن مشاهد مونييه وسيزليه مع ندرة الإشارة الى الدراما فيها .

وثمة حقائق مماثلة تفند رأي الكثيرين من نقاد الفن البورجوازيين حول وجود تصادم دائم قدرى لا يمكن التغلب عليه بين المبدع والجمهور . نحن بعيدون عن القول بنفي التصادم عموماً لكنه يقوم بين مبدع معين وبين جمهور معين وليس بين العبقرى عموماً والجمهور عموماً ، الجماهير غير المؤهلة — كما يؤكد أورتيجا وغاسيت ، لأن تفهم الفن الكبير .

إذا كان الفنان « انساناً بالوظيفة » فالاكثر منطقاً ان نرى انه سيفهم الناس وسيكون مفهوماً من الناس . وإذا كان الفن يحتوي على قدر من المتعة للمشاهد العادي فمن المنتظر ان يحتوي على مثل ذلك القدر للمؤلف . يهتف جون كونستابل حين يتكلم على المناظر المحبة إليه لضفاف الانهار : « كيف أحب كل هذا ! .. ساظل حتى آخر حياتي أصور مثلها . هي دائماً شوقي . ان أصور ، تلك طريقة اخرى لأن اشعر . » ويتذكر رودن باشفاق الخطوات الأولى في الفن : « اعود الى ماضي ، الى تلك المسودات المفعمة بالفتون التي جعلتني آلف الحياة الارضية ، التي — ايقظت لدي الانجذاب الى الحياة — وكشفت لي سرها ... اي سعادة هي ان تكون لي حرفة تسمح لي بأن احب وان اظهر ذلك ! » .

وهكذا فالفن إشباع لشوق ، لشوق الى الحب . أجل ، إنه إشباع خيالي — يقولها تلامذة فرويد مدققين . يسعى المبدع الى بلوغ جو التخيل غير المؤهل للوصول إليه في جو الحياة . كتب شنايده : « كل حلم تعبير عن خفقة مكبوتة وعن فكرة غير محققة ويمثل مساومة في



التصادم بين التوق والواقع . والآلية نفسها توجه العمل الفني الذي هو كالحلم يحرض أو يهديء التوتر النفسي . « ويؤكد بودوان : « يقع الفن في الوسط بين الحلم والواقع ، إنه إسقاط للمتخيل في الواقع ... والعدل الإبداعي يمثل خالقه والتفريغ التأملي للطاقة الشعورية ... وبهذا يصير جلياً الى أي حد يمكن أن يمثل الفن تخفيفاً . « ويرى إينار أن « الإبداع يحرق » المبدع ما دام يبدع على الأقل . لأن كل مكبوت يعبر عنه في جمال يبدعه يصير متاحاً له وينقيه . « يقول فروا - فيتمان : « الإبداع الفني قصة لا شعورية ، حلم ، رمز ، خرافة ، هلوسة تنمى الى الشذوذات الناجمة عن فشل الشوق في الاشباع في الواقع . « يؤكد جونس : « قدرة النبض الفني الجمالية تصدر عن أعماق طبقات اللاوعي وتمثل سمة خاصة لتضاد التصادمات الأساسية القائمة في تلك الطبقات . « .

إن الممثلين البارزين لفرويدية الجديدة ليسوا ، كما يبدو . متميزين بأصالتهم ولهذا بالذات يبدون شعوراً قوياً نحو انضباط المدرسة: إنهم يفضلون أفكاراً بعينها وحتى دون أن يدققوا من ينقل عن من . وكلهم في الواقع ينقلون . أكثر ما ينقلون . عن معلمهم ، دون أن ينتعدوا كثيراً عن صياغته . معروف أن فرويد يرى أن التصادمات في الفرائز اللاشعورية تظهر في مجالات بعيد أحدها عن الآخر كثيراً كالميثولوجيا ، الإجرام ، الدين . الخرافة ، والفن . والمعني هنا هو الفرائز الجنسية والعنائية ، والعقد التي في مقدمتها عقدة أوديب سيئة السمعة التي درس دورها في الإبداع الفني دراسة مفصلة من قبل شارل بودوان « التحليل النفسي للفن » .

وإنها لمادة فقيرة للإبداع حقاً تلك الفرائز والعقد التي تبدو دراستها تناسب علم الجنس أكثر مما تناسب النقد الفني ، ومع ذلك لا ينبغي أن ننسى أن فرويد هو الذي صاغ مبدأ التصعيد الذي بفعل قوته تستطيع الضواغط البيولوجية المنحطة أن تتصعد في رؤى نقية ونبيلة للانسجام والجمال . يتعلق الأمر على الأقل بنشاط إبداعي حقاً ذي أهمية علاجية .



فكما كتب أوتورانتك : « الفن توازن بين هاربيد العصاب واستسيل الفساد »  
ويقال بعبر آخر ، إذا نزل الموضوع يضغط التفجيرات الجبارة ، المرمية  
في اللاوعي فسوف ينتظره حتماً التشوش النفسي . فإذا نظمناها في الحياة  
فسوف تتاح كل الفرص للوصول إلى الانحرافات الجنسية . الفن هو طريق  
الانتقال الوسطي بين هذين الخطرين ، فهو من جهة يفتح الطريق التصريف  
الطاقات المتكدسة الخطرة ، وهو من ناحية أخرى يشبعها بطريقة خيالية  
من دون أي مغامرة بوقوع الذات تحت ضربات القانون .

دون أن نتقبل النظرية الفرويدية بكاملها فإننا لا نرى أنها يجب أن  
ترفض دائماً وبكاملها . فالفن لا يخلق وفق تصحيف ما وليس هو ، دائماً ،  
نتيجة لمبدأ واحد بعينه . تنشط في العملية الإبداعية دوافع لا شعورية  
يكون مصدرها قائماً في أحيان غير نادرة حتى لدى المبدع نفسه . وإنها  
لمصيبة إذا نسينا أحياناً هذه الدوافع التي يعطيها الفرويديون صفة  
الاطلاق ويهملون الدور الضخم والمحدد للنشاط الواعي الذي لا يمكن  
من دونه أن يتم تصعيد التفجيرات وولادة العمل الإبداعي .

الحال هكذا ، ونقاشاتنا مع الفرويدية لا تتعلق بمبدأ المتعة بل  
بطابعها . المتعة – لا نقاش حول ذلك . لكن المتعة – بماذا ؟ بالجمال ،  
طبعاً . الجمال ، التوازن ، الطمأنينة ، الانسجام ، الفرح ، وعموماً كل تلك  
الاشياء التي يجري السعي إليها ، والتي « الفن » – خلافاً للحياة – مؤهل  
لتقديمها لنا . ولكن كل هذه الكنوز هشة ومؤقتة . وتبدو هشة ومؤقتة  
المتعة بها في الكثير من الحالات .

إن رونسار إذ وجهت تفجره الغرامي ماري الطاهرة أو الدقيقة في  
ضبط نفسها قد كرس لها قصيدة « سونيت » قاسية جداً يقول في الدور  
الأول منها :

حين تصيرين هرمة ، ترتعشين ليلاً قرب القنديل

وقد التويت قرب الموقد ،



ستغنين قصيدتي ، ستقولين بدهشة :

« لقد غنى لي رونسار حين كنت جميلة . »

ولهذا ، تحديداً ، يترك الفنان ، عن وعي أو دون وعي ، بعض ظلال الألم في صور الجمال . الألم لقابلية انثلامه وعدم دوامه ، الألم ، لأنه ونحن نتمتع به يكون قد بدأ يذبل دون أن نشعر . ولهذا تأتي النتيجة على شكل نصيحة يوجهها رونسار الى الحبيبة :

« اقطعوا منذ الآن ازهار الحياة !

انها نصيحة مفيدة حقاً لمتعبد يتنهد دون جدوى . وقد تكون غير خالية من القيمة العملية لكنها فيما يخص مشكلتنا ذات أهمية خاصة . إن إحدى ميزات النساء اللواتي يصورن هي انهن لا يذبلن ولا يهرمن . لسن مضمونات تماماً من الزمن . إذ ليس في عالمنا ما هو مضمون من الزمن . فالرسم القديم لا يبقى على حاله السابقة بسبب من القتل أو الإصفرار أو تشقق الألوان . ومع ذلك فإن فلورا توتيتشيلي وفلورا تيتسانو ما تزالان حتى اليوم تفتناننا بجمالهما المزدهر .

إن أحد أكبر معلمي هذا الجمال النقي المطمئن هو جورجوني ( ١٤٧٦ - ١٥١٠ ) . أعماله الصغيرة التي وصلت إلينا تدهش بنوعيتها الرفيعة وتحير المعارفين . حاول الشارحون بمختلف الطرق حل شيفرة أعمال مثل « كونسرت بولوني » و « فينيرا النائمة » و « ثلاثة فلاسفة » . وبقى الأكثر غموضاً لوحة « عاصفة » .

لقد رسم منظراً شاعرياً - مناظر جورجوني دائماً شاعرية - بضفتي نهر ، سطوح معشوشبة ، أشجار وبيوت القرية البعيدة . في المستوى الأول وفي الطرف الأيسر للرسم صور رجل فتي مستند الى شيء كالرمح - ويرى بعض الشارحين أنه رمح فعلاً - وينظر الى اليمين . وبتتبعنا لاتجاه نظره نكتشف الشخص الثاني - امرأة تكاد تكون عارية ،



في الحقل في القسم الايمن من المشهد وهي ترضع طفلها . المنظر الطبيعي مبني من إيقاعات بنية صماء وصدئة وخضراء وهو ساكن لكن في هذا السكون الظاهر يحس توتر السكون قبيل العاصفة . البيوت على البعد مضاءة بضوء ما شفاف . السماء المعلقة فوقها بفيوم زرق ضاربة الى الخضرة يصدعها البرق ، ومع ان المستوى الامامي محاط بجو الصمت والهدوء فأننا نحس التهدير ، الموزع هناك المنذر بالصاعقة .

نقدم نقاد الفن اكثر الشروح تبايناً وتناقضاً لموضوع اللوحة . فصل من تيفايذا لستاتسيه ، رمز للطبيعة ، طفواة باريس ، موسى وقد انقذ من مياه النيل ، موتيف من تحولات أوفيديه ، وما شابه ذلك من الفرضيات . يرى فيريغوثو ' ان الامر يتعلق بعمل رمزي يجسد صراع الانسان مع العناصر الاربعة - الماء والهواء ، والارض والنار ، ويبحث ايلي شارل فلامان أيضاً عن الرمز لكن دون مساعدة العناصر الاربعة : « في هذه الام العارية التي ترضع طفلها وسط الحقل تمكن رؤية خصب الطبيعة . » ويرضى لوي ريو بالارتباك بدلا من الإجابة : « الموضوع يبقى سرا : لا يمكن معرفة ما ترمز اليه الموضع العارية ، المطعمة طفلها عند ضفة النهر امام رجل في مستقبل العمر متكئ على عكاز ، وكأنه واقف للحراسة . » واهيراً يحسم ليونيلو فينتوري مسألة الموضوع بأبسط الطرق الممكنة ، إذ يصر على عدم وجود « موضوع محدد بدقة » وان الفنان لا يدعن الا لسبب جمالي وحسب . . . الموضوع ثمرة لخيال ضيق : « يولد من رضا المصور ان يبدع ( من رضا ) أصدقائه في ان يروا . » وعموماً يبدو كل شيء بسيطاً وخالياً من المغزى .

ومع ذلك ينبغي ان يوجد مغزى ما ، وما كان بإمكان كل شارح النخلص كينييزيت باستنتاج ان الامر متعلق « بنتاج معقد » . إن اغلب الدراساتين يتركون الاسئلة الناشئة حول الابطال والواقع ويبحثون عن مفتاح للفر بفراة المشهد الطبيعي . وقد توصل جيرمن بازين عن هذه الطريق الى نتيجة مفادها ان الأشخاص هنا لا معنى لهم بتاتا : « دور المتشهد يظهر هنا بوضوح في هذا العمل ، لان المتشهد ، تحديداً ، هو



اللوحة . كأنما الهيئات ملحقة ، وغيابهم لا يؤدي التوازن في العمل . «  
ويبدو وفق رأي بازين أن الهم في العمل هو التوازن وحده . إذا لم  
يختل التوازن فلن يمنعنا شيء من أن نرى ، بل أن نضيف هيئات وفق  
رغبتنا . ويؤكد رونييه وينغ على الدور المهيمن للمشهد : « كل شيء هنا غير  
عقلاني ، بل حسي . الموضوع نفسه غامض على العقل ، ومكرس للحلم  
الشاعري . الشكل الإنساني يحتل مكان المشهد . « وترى مثل هذا الرأي  
كلير مارشانديز : « البطل الحقيقي في « عاصفة » هو الطبيعة . . حيث  
الإنسان هو مظهر متحول ، الإنسان ، الذي لا تخطفه قسرية العاصفة  
المنذرة من حديثه مع نفسه . « وعموماً فإن العلاقة بين الإنسان والطبيعة  
تبدو للمؤلفة مثل حوار الصم : العاصفة تهدر ، والإنسان يثرثر مع  
نفسه .

ويحطم اندريه شاستل توازن الواقع هذا في صالح العاصفة :  
الجوهر هنا هو « البرق وتأثيره على المشهد : هذا ومض تصويري «  
ويرى جورجيه أن « الفنان قد عبر قبل كل شيء عن عدم دوام الأشياء » .  
ويمضي إليي شارل فلامان أبعد من ذلك إذ يرى الأمر متعلقاً « برؤيا مرعبة  
للعالم تقويها قدرة لا محدودة من التوتر الضاغط ، مهيمنة على المنظر . «  
لكن ليونيلو فينتوري لا ينوي رؤية عناصر دراماتيكية في العمل : مع « أن  
اللوحة تأخذ اسمها من العاصفة التي تلوح في عمق الصورة فهي ليست  
أكثر ولا أقل عنصر مأساوي للطبيعة . العاصفة لا تخيف أحداً ، لا من  
ينظر إلى العمل الإبداعي ولا الجندي ولا الطفل الذي بين يدي الأم . «  
« المشهد الذي ينكشف تحت البرق تعبير كامل عن الطمأنينة والسلام . »

ويبدو ، هكذا ، أن جورجيه قد صور العاصفة كي يوحى لنا بعدم  
وجود عاصفة لا أكثر ، وأن كل شيء طمأنينة وسلام . قد يجفلنا مثل هذا  
الاستنتاج لو لم يخرج من تحت ريشة فينتوري . إن هذا المؤلف الدارس  
الأمين للوثائق التاريخية يكون عاجزاً تماماً أغلب الأحيان لدى تحليل  
الحقائق الفنية ويكون ذلك نصف مصيبة لو لم ترافقه أحكام شديدة  
الصرامة تتجاوز كل ما سواها من قرارات قاطعة .



العاصفة هي ، طبعاً ، عاصفة وليست هدوءاً ، فإذا أدخلها الفنان في اللوحة فإنه لم يفعل ذلك لتزيين الخلفية وحسب . الأشكال الانسانية لم ترسم هنا لمجرد ملء المساحة ببساطة . ليس الدارس ملزماً باعطائنا تفسيراً مقبولا ودقيقاً فيما يتعلق بالموضوع ، لكنه إذا لم يفهم المغزى العضوي والعلاقة التشكيلية بين الأشخاص والمشهد ، بين حضور الأبطال وحضور الطبيعة فمن الأفضل ان يبحث عن موضوع آخر للتسليّة .

يصعب القول إن الفنان استفاد من دافع أدبي محدد أو من دافع ميثولوجي ولكن يبدو بوضوح كامل أن اللوحة تمثل رواية تصويرية لحادث ما . لو أن الأمر يتعلق بالحكاية لكان بإمكان جورجيه أن يحددها بيسر بوساطة اثنين أو ثلاثة من التفاصيل ، كي يهرب من كل التباس . لكن ليس من عادة جورجيه أن يروي أحداثاً . يبدو ذلك بوضوح كافٍ في كل لوحاته . إنه يكتفي بالإظهار . يظهر الأبطال ، يشير إلى صفاتهم الانسانية ، ويترك العناية بالروى إلى خيالنا .

يجري التأكيد على أن الأشخاص غامضين بل غير قابلين للتفسير . يدعو بعض النقاد الرجل « جدياً » ويدعوه آخرون « راعياً » . ويرى بعضهم المرأة « شكلاً مربعاً » ويرى آخرون فيها « عجربة » . ويتم الاتفاق على أمر واحد أنه ليس ثمة صلة بين الصورتين ، يجلسان عريبين منعزلين في طرفي العمل المتقابلين . وكل مثل تلك الأحكام غير صحيحة . عدا عن أنها تعنى أساساً بالروى ، الذي هو أقل ما يحرص عليه الفنان .

ليس الشخصان معزولين قطعاً . الصلة بينهما مرسومة بوضوح كافٍ بنظرة « الجندي » - أو « الراعي » إذا شئتم - التي توجه نظرنا أيضاً . رجل مفتون بمنظر الأتوثة والأمومة . وامرأة منهكة بالعناية بطفلها . ما الأكثر واقعية من هذا وما الأكثر محتوى إنسانياً . الرجل . والمرأة . الطفل ، تنمو هذه الصور الثلاث أماندا كتجسيد للانسانية ، وأما الطبيعة فهي مكان لفعل الدراما البشرية . جو الطمانينة يوحي بأن الفنان



يدلنا على فترة ، فترة في الدراما ، التي وجودها واستمرارها يلحسان بوضوح كاف في البرق الذي يصدع الغيوم حاملة الصواعق . كل ذلك واضح كإشارة إلى أن ارتباك الشراح يبدو لنا مضحكا ورمز جورجيه قريب من التوريه الرخيصة إذا لم نحسب حساباً إلى أنها كانت قبل خمسة قرون تعادل اكتشافاً جريئاً .

غير مفهوم عجز بعض المؤلفين عن الاحساس بالعلاقة والتطابق بين حال الطبيعة وحال الإبطال . التطابق لا في الطمانينة وحدها بل وفي النبرة الدرامية . صورة الرجل تكاد تؤدي إلى الشعور بالعبادة . يتحول الشعور هنا إلى تأمل . المرأة مولعة بطفلها بل حدقت بنظرها إلى المدى نظرة - حانية ووجه متأمل . وفي البعيد تلوح العاصفة .

إن مهارة جورجونه لا يمكن أن تؤدي إلى الإيماء البارغ بالدراما في اللحظة التي تعيننا فيها الدراما تحديداً . ونحس أن هذه القطعة الطبيعية كانت قبل قليل قد رنت تحت أشعة الشمس كمقامات لونية هبقرية وأن المرأة قد غطست جسدها المتين في مياه النهر الصافية . هذه المياه هي الآن خضراء قاتمة ومتجهمة ، وبريق الشمس قد انطفأ ، تكثفت الظلال وجمدت الطبيعة في سكون سوداوي يدوي في هؤلاء الكائنات الانسانية الصامتة والقلقة . ذلك لأن حتى هذا السكون السوداوي ليس دون نهاية . لأنه هناك ، من ناحية الغيوم الزرق الضاربة إلى الخضرة التي اقتحمت الأفق ترتفع العاصفة .

هكذا يتعكر لازورد السكون فجاءة بظلال التصادم المتوقعة . وإلى جانب مبدأ المسرة تطلع عظمه جديدة وغير متوقعة - المعاناة . واضح أن هذه العظمة تمس لا الموضوع وحده - تصوير المعاناة بل هي مرتبطة أيضاً بمعاناة عاشها الفنان ، وبعبادات الواقع ، التي لا يندر اقترابها من المعاناة ، وبشعور المشاهد بابعاده . بكلمتين كأنما ثمة هجوم عام للتجارب السلبية يدفع المتعة عموماً من جميع اجواء الممارسة الجمالية .



لغة هلمش محفوظ دائماً في منظومات علم الجمال للمتعة الفنية ،  
في حين أن المعاناة تكون في الغالب عابرة في خانة المأساوي . إنه إهمال  
عليه أن يطمئنا ويوحى بأن الأمر يخص أمراً عارضاً في المرتبة الثانية من  
الأهمية . ومع الأسف ، فالوضع في الممارسة الفنية مختلف تماماً . فحتى  
أسرع نظرة إلى الوراء سوف تكشف لنا أن في تاريخ الفن لا تهيمن  
مواضيع الطمانينة والفرح بل مواضيع الدراما والمعاناة .

بصور جوئو لحظة الخيانة المخيفة في « قبله يهوذا » . ويرينا مانثينيا  
في « الوضع في الضريح » مسيحاً ميتاً ليس فيه شيء رباني ومعز - قناع  
بجامد للمعاناة وجسد ساكن ضارب إلى الخضرة . ويرينا بولا يولو داود  
ومعه رأس جوليات المخيف ، هذا الرأس الذي سينقل أولاً إلى رسم  
كلرفاجو ، وغركينو وآلوري وغيرهم من فناني الباروك . بقي لوقا  
سينوريلي في التاريخ ب « الجلد بالسياط » وخصوصاً ب « نهاية العالم »  
أو ب « الهاوية » تلك القطعة المثيرة من الفريسكو التي تماثل من حيث  
الأهمية « المحكمة الرهيبة » لميكيلا نجلو ، يخلد جوفاني بيليني في « تقوى »  
مريم في صورة معاناة مؤثرة . صور ميملينك « استشهاد القديس  
سيباستيان » الموضوع الكبير للمعاناة الذي ظل قائماً طوال  
قرون . صور هانس بالدونغ غرين في « الموت والمرأة » جسداً كبيراً حيواً  
لا نستمتع به بل لترتعش إذ نكتشفه في حضان هيكل كابوسي . وخلق  
دوغير فان دير فايدن كثيراً « للمحكمة الرهيبة » مع حشود الخطاة  
المرعصين في هاوية جهنم . ويقدم لنا هوغو فان دير غوس العذراء لا كام  
محبة بل كجسد ميت . وصور غيرارد دافيد « تعذيب سيزاميس »  
وكانه يريد أن يرينا كيف يسلخ إنسان حي . إن محب الجمال والانسجام  
رافاييلو قد قرر أن يزرع ساحة بعقريه ميكيلا نجلو الدراماتية فصور  
« حريق في بورغو » .

إن مواضيع مثل « الوضع في الضريح » و « إكليل الشوك »  
و « القديس سيباستيان » ليست استثناء في إبداع تيتسيانو ، فكانه  
موزع بين قوى الجاذبية المتناقضة للمتعة والمعاناة . سيباستيانو ديل



بيومبو هو مؤلف « تقوى » الغريبة والحزينة ، منظر خيالي عكر ينيره القمر ، في وسطه الام التي بقيت وحيدة مع جسد ابنها ، شبكت يديها برمشة معاناة ورفعت نظرها نحو السماء بتعبير خشن فكانها لا تصلي قدر ما تتهم كلي القدرة . إن تينتوريتو في « حمل الصليب » يظهر المعاناة والمآثرة إلى جانب المدى أحادي الحد للفوضى المهيبة . وفيرونيزيه في عمله المؤثر « الصليب » قد خلد اللحظة التي تهوي فيها مريم فاقدة النوعي في حين ينتصب المسيح عالياً على الصليب ، وحيداً مهموماً وقد أحنى رأسه فكانما معاناة الام ليست معاناتها بل معاناته

إن ديورد في أحد أدوع أعماله النقشية – « سوداوية » يعكس لا المآثرة بل تعب روح الانسان الباحث أبداً . وفي لوحة روبنس « صيد الاسود » نرى الشراسة والعطش إلى الدماء تملكان الناس والضواري حتى ليصعب علينا أن نقول من الأكثر ضراوة . إن المشاهد القتالية لبروغل كاديغنيا تمثل دوراً شرساً للجماعات البشرية و « اينيه في الجحيم » هي بانوراها شريرة للهاوية . وقد اشتهر ايرونييموس بوسخ وبروغل الشيخ على انهما اختصاصيان بالهول والاغتصاب .

هل من الضروري أن نستمر ؟ هل ينبغي أن نعدد أعمال كلوا فاجو . وريبرا ، وزورباران ، وجورج لاثور ، وغويا ، ودافيد ، وغرو ، وجيريكو . ودزلاكروا ، ودروميه ، وميلليه ، لنصل إلى مؤلفين أحدث عهداً ، إلى اينزور ، ومونك ، وتسيليه ، وكولفيتس ، وستاينلين ، ومازيريل ، وغورس أو ديكس حيث تصل المأساوية إلى حد الاحتمال الأقصى بدلا من أن تخف ، وقد تتجاوز حياناً هذا الحد وخصوصاً حين تمس نصيب الاطفال المأساوي – اطفال مشنوقون ، اطفال هائمون ، امهات رحى في اندفاع ذاهل يفرقن مواليدهن .

إن بياناً ضخماً بمواضيع الميراث القديم والجديد قد استخدمه الفنانون طوال ألفي سنة ، إنه في الواقع بيان « ريبيرتوار » للمعاناة : الطرد من الجنة ، الطوفان ، خراب سادوم وعامورة ، عمى شمشون ،



تعذيب الأنبياء ، ذبح الأطفال ، آلام المسيح - من الجلد بالسياط حتى الصلب - وآلام أقربائه - منذ الصلب حتى الدفن - وعذاب القديسين ، الذين أمطروا بالرميات ، والممزقين ، والمحروقين على المحارق ، وعذابات الخطاة في لهيب الهاوية ، كل ذلك يتوج بخاتمة عظيمة رهيبة مصيرية لكل البشرية هي - خاتمة المحكمة الرهيبة .

هل نستطيع أمام الأعمال الإبداعية ذات المواضيع المماثلة أن نثابر على الإصرار باستخفاف على أن مبدأ المسرة هو المبدأ الأساسي للفن ؟ وإذا قررنا الإصرار فكيف يمكن أن ندافع عن مواقفنا - انعلن كل الأعمال من النوع الذي ذكرناه غير فنية أم نبحت في موضوع المعاناة عن مصدر المتعة لا يظهر من النظرة الأولى ؟ وأخيراً ، كيف نوضح - أن المبدع - مع كامل الحرية في الاختيار بين الفرح والمعاناة - يختار المعاناة في أغلب الأحيان ؟ لماذا لم يرض تيتسيانوف أن يقدم لنا إلهة الحب مكلفة بإكليل من الزهر ( فينيرا أمام المرأة ) بل صور لنا المسيح المكمل بإكليل من الشوك ( هاكم الإنسان ) ؟ لماذا لم يوفر علينا مشاهد العذاب والألم وهو المعلم في مجال الجمال والسعادة الأرضية ؟

من الأبسط أن نقرر أن موضوع المعاناة قد هيمن قرونًا في الفن السبب بسيط هو أن المعاناة كانت مصيراً إنسانياً محتوماً . الأمر كذلك إلى حد ما . ثم يعرف الفنانون المعاناة عن طريق أسفار التوراة بل لحظوها في الحياة وخبروها على ظهورهم . تلك هي الخطوط الأساسية في تصور إيبوليت تن .

يرى إيبوليت تن أنه « يوجد مناخ أخلاقي يمثل الحالة العامة للأخلاق والنفوس » ينشط كالمناخ الفيزيائي ويحدد طابع الفن في عصر ما . ووفقاً لهذه القاعدة البسيطة فإن الفنان الذي يولد في فترة الشقاء والحرب سيكون خاضعاً لهما : إذا كان مرحاً فسوف يصير أقل مرحاً ، وإذا كان حزيناً فسوف يصير أكثر حزناً . حتى لو أراد أن يصور السعادة والحيوية أو الفرح .. فإن عمله سيكون معتدلاً ، لأن عموم



ما حوله ليس مؤهلاً لمساعدته في مثل هذه المهمة . « وعلى العكس من ذلك ، فإذا أراد أن يعبر عن مشاعر سوداوية فإنه سيجد المساعدة من زمنه ، سيجد مواد أعدتها المدارس السابقة ، وفناً متشكلاً تماماً ، وسيجد تناولات معروفة وطريقاً سالكة . « وسوف يكون « انتاجه مطروحاً امام عيني الجمهور ، وسيكون مستحسنًا فقط إذا عبر عن «السوداوية» . . . وليس للمشاعر الأخرى ، مهما كان التعبير عنها جيداً سلطان « على المشاهدين . و« أنتم تعرفون ان الفنان يبدع كي يقوم ويمتدح . هذا هو شوقه الغالب » .

فلنتجاوز كون الفنان الحقيقي لا يلح على الارتياح « للتناولات المعروفة ، وللفن المصاغ والدرب السالكة ، وأنه فنان حقيقي لأنه يسعى نحو تناولات جديدة ودروب غير مطروقة .

ولندع جانباً حقيقة أن « الشوق الغالب » لمربرانت وغويا ، ودولا كروا ودو ميه واكثرية الفنانين الكبار ليس الإنجذاب إلى المدائح . لقد كتب ليوناردو في هذا المنحى « حاذر من أن يخلق حب المال لديك حب الفن . تأمل كم من الفلاسفة قد ولدوا في الفن ونذروا للبؤس كي لا يعكروا روحهم . « وقد نصح دولا كروا الفنان الشاب بالروح ذاتها « لا يجوز أن تشعر بالعطش إلى الاستحسان وإلى الأرباح النقدية . لا يجوز أن تجبن أمام النقد . «

لنضع جانباً أيضاً اعتياد الفيلسوف وضع علامة المساواة بين المظاهر الإبداعية والبيولوجية التي تكون في حالات معينة متأخرة ولكنها تصل إلى الهذيان في حالات غير نادرة . فلنرض بالأساسي . والاساسي هو أن نظرية تن لا تؤكد الحقائق ، آخذين بعين الاعتبار الحقائق الواقعية ، لا الأمثلة المولفة تولىفاً ، التي يسوقها لنا المؤلف وهو يمر عبر العصور على هيئته وكأنه يتمشى في حديقة منزله ويجمل مراحل من عشرة قرون أو خمسة عشر قرناً بجملة أو جملتين متعسفيتين، وكأنه يهتم بفترات عديدة السنين عليها أن تنتج فناً خالداً لا سواء -



سواء كان مرحاً أو حزيناً . نعرف أنه لا توجد عصور كثيرة القرون ، خلقت فناً ذا لون واحد ، بما في ذلك عصور مصر وما بين النهرين . وعدا عن أن تن لا يعرف تفاصيل تاريخ الفن فإنه لا يابه بالتفاصيل عموماً . إنه يرى الأمور مكبرة على نطاق مئات السنين والوف السنين حتى يصل إلى توحيد خمسة قرون من هيمنة روما العبودية مع خمسة عشر قرناً من العصور الوسطى دون أن تطرف له عين مدخلاً في ذلك الفن الروماني والغوطي وفن النهضة الباكر وكأن كل ذلك ظواهر لاتجاه واحد بعينه .

وعموماً فإن تن يتعامل بجرأة مع التلصكوب حيث يكون من الأذكي التسلح بنظارتين عاديتين وبالمزيد قليلاً من الاحترام للوقائع الملموسة . إن فن اليونان القديمة - مع أن التغيرات فيه تتم ببطء ليس ظاهرة طويلة الأعوام ، والمسافة من فنرته القديمة إلى الهيلينية كبيرة جداً حتى من وجهة نظر المسألة التي تعيننا . وتاريخ اليونان القديمة ليس فترة مشعة وسعيدة بل فيها الكثير من التعاسات التي نسبها تن - لصالح وجهة نظره - إلى العصور الوسطى . إن التعميمات في الدراسة العلمية هامة جداً ولكنها تكون عسيرة أيضاً حين تكون علمية فعلاً ، إذ يتم بلوغها إثر الإمتلاك التام وبضمر حي لمادة ضخمة .

لم يعرف تن هذه المادة معرفة تامة كما أنه لم يعرف فريدة العملية الإبداعية ، أما بشأن تأثير المناخ الاجتماعي على الفنان فلا يجادل فيه حتى الباحثون البرجوازيون اليوم . لكن هذه التأثيرات أعقد كثيراً ، وأكثر تناقضات مما يطرحها لنا فيلسوف في اطروحة بدائية له . وتن لأسباب معرفية لم يستطع أن يعرف أن بيكاسو ، وضع زمن الحرب الأهلية الإسبانية « غرونيكاه » وأنه صنع زمن ضغط الاحتلال الكثير من الأزهار . صنع أزهاراً لا لأنه كان لا مبالياً تجاه الاحتلال بل لأنه يقاوم بطريقته الأفكار الكثيبة ويظهر بطريقته الخاصة أمله في زمن اليأس الذي يكاد يكون مطبقاً . ولكن تن يعرف أن رافاييلو وميكييل أنجلو قد عملا في بلد واحد وفي زمن واحد وأعطيا إبداعاً مختلفاً من حيث المعنى والواقع - فلدى أحدهما يهيمن الانشداد نحو الإنسجام والجمال ولدى



الآخر - وهي مأساوية المصير الانساني فاي الاثنين عكس فعلا « المناخ الأخلاقي » للعصر ؟ فإذا كان ميكيل انجلو ، مثلاً ، فهل نستطيع أن نؤكد أن نتاجات رافاييلو هي « معتدلة » وفقاً لنظرية تن ؟ ثم ألا يبدو جلياً أن الأعمال الإبداعية الموضوعية في حياة انسانية قصيرة لا يمكن أن تدرس على المكبر وأن تقلس بذراع مئات الأعوام - حتى لو كان هذا الذراع صحيحاً - بل يجب أن تدرس على نطاقات أكثر تواضعاً من نطاقات سيرة شخصية ، بوجهاتها الخاصة ، مع كامل الوعي بأن السيرة لن تقودنا آلياً إلى كشف كل الألغاز ؟

معروف أن نيتسيانو وتينتوريتو وكارافاجو ، وروبنس . ورمبرانت ، وغويا ودوميه - ولنكف عن الإيغال في العد - قد وضعوا أعمالاً حيوية مغرية وأخرى مأساوية . فاي من هذين الإتجاهين غير المتطابقين يجب أن نعلنه مميزاً للفنانين المعنيين ولزمنهم ؟ وإذا أعلننا أحدهما مميزاً فهل يعني ذلك أن الآخر ينحدر حتماً إلى نتائج « معتدلة » ؟ ثم كيف أن شخصين ليسا متعاصرين وحسب بل هما صديقان مثل دوميه وكورو يبدعان فنين مختلفين كل هذا الاختلاف - أحدهما يعكس كل دراماتيكية العصر والآخر لا يلمح إلى العصر إلا نادراً ؟ ثم كيف نشمن مثلاً فترة الملكية الثانية - كسعيدة أو تعيسة وهي التي كانت الفن السماوي للفنانين الرسميين في حين كانت القمع والمنع للمبدعين الديمقراطيين ؟

طبعي ألا تكون نظرية تن البائسة أهلاً للإجابة عن هذه الأسئلة . إنها تنمو في مستوى أرفع حيث لا تنحدر إلى دراسة « التفاصيل » . إنها تدرس تلوينات الفراشة بمساعدة التلسكوب ، وما الغرابة في أنها لا ترى الألوان وحدها بل وترى الفراشة نفسها . أي ، علينا أن نترك التلسكوب جانباً إذا أردنا الاقتراب من المادة . ما من أحد يجادل في أن مناخ العصر الروحي يؤثر على الفنان وأن الفنان في تبعية للأذواق والأمزجة العامة ، إن هذه الفكرة الأولية ليست لقية تن . لقد كتب



لاروشفوكو : « ويصادف في الحياة 'ناس ذرو اذواق ثابتة لا تعد من اذواق المجتمع : اناس يقلدون الامثلة ويدعنون للعادة ، وكل ذوقهم مستعار في هذه الطريقة » . اما ديدرو الذي عمل قبل تن بقرن . فقد فهم فهماً أصوب الطابع الاجتماعي للفن ، لانه لم ير فقط تأثير المجتمع على المبدع بل اهلية المبدع للتأثير على المجتمع .

ولانا ذكرنا ديدرو فليس من نافل القول ان نتذكر انه في العقد الذي سبق اندلاع الثورة البرجوازية الفرنسية الأولى ، حين كان فنانون مثل فراغونار لا يتوقعون هبوب العاصفة وكانوا يرسمون مشاهد لطيفة من الحدائق واجنحة القصور ، كان ديدرو يدعو الى فن آخر ، ن ن دراماتيكي بل وحتى مأسلوي يلمس فيه نفّس العاصفة .

« ما الضروري للشاعر ؟ هل سيفضل جمال اليوم الصافي المطمئن على هول الليل المظلم حين يضاف الى عواء الرياح الذي لا يتوقف هدير الصاعقة ، وحين يرى البرق يشق السماء المظلمة فوق راسه ؟ يفضل البحر الهاديء على الأمواج الثائرة ؟ وجه 'القصر الابكم على نزهة وسط الخرائب ؟ . الشعر يتطلب شيئاً ضخماً . بربرياً ، متوحشاً . » .

هل من الضروري ان نشرح المغزى الاجتماعي لمثل هذه الامزجة . إنه واضح وضوحاً كافياً . والمسألة مختلفة : كيف يمكن ان يلد مناخ اجتماعي واحد ظوهر فنية متضادة تمام التضاد ؟ واي منها يعكس مناخ العصر - فراغونار ام ديدرو ؟ .

يبدو ان هذه المسألة لم تمثل لدى تن - لكنها ماثلة بشبات في تاريخ الفن - وهي موضحة بجلاء كاف في تعاليم لينين حول الثقافتين ، وحول ضرورة مناقشتها تفصيلاً . تخلق المجتمعات فنانيين كي يلبوا حاجاتها الجمالية والاخلاقية والسياسية ، كي يمجّدوا ، كي يبرهنوا ، كي يتسلّوا . ويولد في المجتمعات مبدعون مدعوون - بمزيد من الخوف والخفاء حيناً وبمزيد من الحدة والجلاء حيناً ليمبروا من الحقائق المرة



غير المريحة لذوي السلطان . ليس عسيراً أن نلاحظ أن كبريات المآسي تنتمي إلى النوع الثاني .

يندر انجذاب اقوياء النهار نحو الفن المأساوي . المأساوية تصدر دائماً عن نكبة ما ، وفي نهاية المطاف يتحمل اقوياء النهار مسؤولية النكبات ، وهذا سهل ايضاح نفورهم . « طواف ميدوزا » لجيريكو هي اتهام مباشر للقصر . ومن السذاجة أن ننتظر من القصر التصفيق لصورة مثل هذه . « ريو ترانسنون » لدمويه هي هجوم مباشر على إرهاب لوي فليب . وكان جواب لوي فليب هو قانون إلغاء حرية الصحافة . حتى مآسي الكلاسيكية لم تنج من عداوة الرجعيين من الملوك والمقربين اليهم . ومع أن الملك يلعب في درامات كورنيه دور القاضي السامي ومع أن رأسين قد كتب انشودة « من أجل صحة الملك » فإن ذلك لم يمنع موت الانين في بؤس .

والمأساة ، طبعاً ، ككل جنس آخر ، وموضوع المعاناة ، ككل موضوع آخر ، يمكن أن تصنع باتجاه مزيف ، لتلبية متطلبات جمهور ينفر من الحقيقة أو يخافها . الامثلة المناسبة متوفرة . ومع ذلك فإن هذا الجنس وهذا الموضوع يجتذبان أكثر ما يجتذبان الفنانين الآتين كي يرموا في وجه المجتمع حقائقه المرة . ذلك لأن في الحقائق المرة تنعكس دائماً المعاناة الانسانية ولأن طريق الوصول الوحيد إليها هو طريق المعاناة . إن الموضوع المأساوي كدفاع فني فريد عن الانسان يظهر بكل اتساعه في التصوير الروسي . فإذا كان هذا الموضوع يظهر في « آخر أيام بومباي » لبريولوف في التفسير الكلاسيكي لكارثة فإنه في إبداع الأجيال التالية من الواقعيين يكتسب ملموسية تاريخية لمأساة شعبية ولمأساوية اليومي . و « الارملة » لفيدوتوف و « تشيع المتوفى » لبيروف ، و « المسيح في البرية » لكرامسكوي ، و « تبجيل الحرب » لفيريشتاغين و « ترميم السكة الحديد » لسافيتسكي، و « الجلجلة » لفيه ، و « بورلاكي » لريبن ، و « السجين » لياروشينكو و « صبيحة التنفيذ » لسوريكوف،



و « الفقراء يجمعون الفحم » لكاساتكين - هي عدد قليل من هذه المجموعة الضخمة التي لانظير لها .

لا نظير لها إذ لم يكن الفن في أي بلاد أخرى مرتبطاً مثل هذا الارتباط الوثيق في القرن الماضي بالدراما الشعبية الأمر الذي لا يعني، قطعاً ، أن الدراما كانت موجودة في روسيا فقط . لقد مرت فرنسا في الوقت ذاته بثلاث ثورات ولكن المسألة الاجتماعية بدت وكأنها تهم الكتاب الساخرين أكثر من سواهم . كان الرسامون والنحاتون المتأثرون بمصر الشعب أبعد قليلاً . لكن ليس دون مغزى كونهم أكبر المقامات في فن العصر . هناك دافيد ، وغرو ، وجريكو وغويا - عمل في سنواته الأخيرة في بوردو - ودولا كروا ، ودومييه ميلله ، وكوربيه ، وريود ، ودالو ، إذا لم نتكلم عن الأجيال التالية . إن حقيقة كون معالجة موضوع المعاناة تظهر بمزيد من الوضوح في ذروة انجازات الفن هي حقيقة على قدر كبير من المغزى .

قد توحى لنا هذه الحقيقة بأن موضوع المعاناة مرتبط بمرتبة الموهبة أكثر مما هو مرتبط بطابع العصر كما رأى تن . إن العذابات الانسانية ليست محصورة بعصر أو آخر ، إنها ترافق الناس منذ ظلمات ما قبل التاريخ حتى يومنا . وليس مصادفة أن الطقوس تقول إن بدايتها كانت مع دراما الإنسان الأول وقد نشأت مع الخطيئة الأولى . قال الرب للمرأة : « سوف أزيد آلامك وأضاعفها ، بالآلم تلدين أولادك » . وقال لآدم : « بالعذاب تنال طعامك من الأرض .. ستأكل خبزك بعرق جبينك حتى تعود إلى الأرض .. لأنك تراب وستصير إلى التراب » .

الفكرة مغرية حقاً - أن نسب الإهتمام بالمعاناة إلى مرتبة الموهبة . ولكن إذا كانت وقائع كثيرة تؤكد هذه الفكرة فإن الأمثلة التي تضعها موضع الشك غير معدومة . الحقيقة ليست على مثل هذه البساطة .



وإذا كان ينبغي أن نلتفت إلى الموهبة كي نصل إليها ، فمن الضروري  
الآن ننبه إلى مرتبتها وحسب بل وإلى طابعها .

ونصل بذلك إلى جيلة الإبداع وإلى رهافته في الدرجة الأولى ،  
والتي تتمثل بالشذوذ في كثير من الأحيان . قال بتهوفن : « روعي  
مرهفة حتى ليشيرني أمر تافه ويهزني » . ويقول فاغنر : « لست شاذاً  
لكنني مفرط الرهافة حتى لأشعر شعوراً موجعاً حتى بكل مالم يصل إلى  
وعبي ، ليتني كنت أقل رهافة » . وكتب ستندال : « الرهافة تمرقني .  
حتى مالا يكاد يمس الآخرين يسبب لي جرحاً دامياً . ويعترف فلوير :  
« صحيح أنني مرهف الحساسية جداً . فما لا يكاد يخمش الآخرين  
يمزقني » .

هذه الاعترافات رتيبة . والرتابة هنا تحديداً ذات أهمية كبرى .  
إنها تشهد على أن الرهافة ليست استثناء لدى مبدعين من نوع ما ،  
بل هي قاعدة مشتركة ، نستطيع أن نتصور كيف سيكون الأثر إذا  
اتحد التأثير المفرط مع الخيال القوي ، حين أرسل الصحافيون الرجعيون  
زعيقهم ضد « طوافة ميدوزا » لحظ جيريكو : « التعساء الصارخون  
بمثل هذه الحماقات لم يعرفوا الجوع طوال أسبوعين ، ومن ثم من أين  
لهم أن يعرفوا أن لا الشعر ولا التصوير مؤهلان لأن يصورا بالقوة الجديرة  
بالهول العذابات التي يعانيتها أناس الطوافة » . ، وفعللاً لم يعيش  
الصحافيون مثل تلك الحال . لكن هل عاش جيريكو مثلها ؟ لقد عاشها  
فعللاً مع أنه عاشها بالخيال . لو لم يعيش تلك الحال لما ولدت اللوحة .  
المدع الحق ، لا المؤلف الذهني ، ينجز ويتحمل في خياله كل مايفعله  
أبطاله . أو كما قال بودلير في « أزهار الشر » :

أنا الجرح والسكين

والضحية ، والجلاد



نستطيع أن نتصور أن هذا النشاط الذهني غير مريح سواء دخلت في دور القاتل أو كنت من القتلى . إذا كان رنوار أثناء رسم الأجساد العارية قد تذوق — كما قال نفسه — فرح امتلاكها ، فممكّن أن رمبرانت وغريكو ، في خلقهما للبصلويين ، قد عانيا آلام الصليب . وصفت كيليه كيفيس في دفتر يومياتها بكاءها وهي تصور الأطفال المذعورين من الموت وكم كان من الصعب عليها أن تتابع عملها تحت عبء الأسى : « عرفت أن لا حق لي في أن أراجع عن المهمة الماثلة أمامي — أن أكون مدافعة . عليّ أن أصوّر كل قوة المعاناة البشرية ، عمقها الذي لا يقاس ، وعدم إيفائها حقها . . . يقولون إنك تستطيع أن تجد عزاء في العمل . إذا مات الناس في فيينا كل يوم من الجوع على الرغم من علققي الكبير فهل يمكن التكلم على العزاء ؟ وهل أشعر بالراحة إذ أرسّم لوحة غرافيك ضد الحرب وأنا أعرف أن الحرب تزداد عنفاً باضطراد ؟ » .

يظهر على كل حال أن الفنان يعكس المعاناة في الفن بثمن من المعاناة الشخصية إن لم يكن مساوياً لما يصوره فهو على الأقل يناسبه . وهذا سيزيد حيرتنا أمام اللغز : لماذا ؟ علينا ألاّ نسرّع بالإجابة .

ها نحن أمام رهافة شعور تكاد تكون مرضية . أمام خيال قوي . ومن ثم ينبغي وجود قابلية لهذا النوع من المعاناة وإلاّ فإن الموضوع المؤثر سيهرب منهم ولن يسعى إليهم بداب . إن القابليات توجد فعلاً ولا يندر أن تظهر أحياناً في أكثر الرغبات سذاجة . كتب أوديلون رودون حين رأى بريتان : « لا أعرف من بريتان سوى الضباب الدائم ، والسماء الجهممة المتقلبة ، وسوى العواصف العكرة المتحركة تجاهي . . وكثرة من الأشياء البليدة والحزينة التي تنقض على الروح وتضايقها . لا ، هذه البلاد ليست لي . هذا المكان محزن . » حين سأل شارل موريس غوغن لماذا اختار بريتان هذه مكاناً لعمله أجاب الفنان باقتضاب : « لأنها حزينة . » يبدو أن جواً ما يكون جاذباً لفنان كبير ومنفراً لفنان كبير آخر . ولا يندر أن يكون الأمر على هذه الحال في الفن .



استقبل رنوار مرة في السنوات الأخيرة من حياته عدداً من  
الرسامين الشبان منهم موديليانى ، سأل المعلم :

— هل رايت أجسادى العارية ؟

اجاب موديليانى دون حماسة :

— نعم .

قال رنوار :

— يجب الرسم بفرح . ارسموا بفرح ، ايها الشبان ، صوروا  
بالفرح ذاته الذى تعرفونه حين تنالون المرأة التى تحبونها . يجب ان  
تداعبوا القماش طويلاً . اجل ، داعبوه طويلاً ، هذا الزهرى ، هذا اللون  
الزهرى للقفاز الذى رايت ، انا الذى داعبته يوماً بعد يوم ، قبل ان  
أكمل الرسم .

وقال موديليانى :

— اما انا يا سيدي ، انا يا سيدي لا احب الاقية .

وتوخيا للدقة علينا ان نتذكر ان موديليانى فى الواقع هو مؤلف غير  
القليل من الاجساد العارية مع انه لم يصور وجه الميلاية الآخر إلا  
نادراً . لكن الرهافة التى لدى رنوار تنعدم فيها ، فمنها يستشف الضيق  
والسوداوية ، ويسمع منها رجع الدارما البشرية .

ينجلى استعداد جيريكو لمواضيع المعاناة لا من خلال « طوافة  
مبلوذا » ولا من خلال تصوير المرضى نفسياً وحسب بل من خلال ردود  
فعله على اعمال الفنانين الآخرين ، إنه يتكلم على تجربته امام إحدى  
لوحات دافيد ويلكه وخصوصاً امام « شخص » يجمعك تدمع بتظهره



وتعبيره مهما حاولت التماسك . إنها زوجة الجندي القلقة على زوجها التي تتفحص بعينين مضطربتين خائفتين قائمة القتلى . « . ليس ويلكه فنائاً من مستوى يمكن أن يربك جريكو بمهارته . ويبدو أن الباعث على الانفعال هو قبل كل شيء الدراما الانسانية ذاتها .

وكذلك هي الحال ايضاً مع ميلله : « ثمة لحظات احس فيها وكأنني مخرق بسهام القديس سيباستيان وأنا انظر إلى معذبي مانتينيا . حين رايت رسمة ميكيل انجلو التي تمثل انساناً ساقطاً .. أحسست الإلام تعذبني كما تعذبه وعانيت الشفقة . « ومع أن ميله لم يتجه إلى انكلمات العذبة فقد صاغ ادق صياغة فهمه للأساوية المصير الانساني في إحدى رسائله إلى سانسيه :

اعترف لك أنني اغامر بالتحول إلى استراكي . فأكثر ما يؤثر بي في الفن هو الجانب الانساني .. فالجانب المفرح من الحياة لم يظهر بتاتا . لا أعرف أين هو ولم أره في حياتي . المسرة الكبرى التي أعرفها هي ذلك الصمت الذي تستمتع به في الغابات والمروج . اجلس تحت شجرة ساعراً بكل الطمأنينة .. ثم لاحظ فجأة شخصاً تعيساً يظهر على الدرب منحنيّاً تحت حزمة من الأغصان . المفاجأة في ظهور هذا الشخص تذهلك دائماً وتوجه الفكر نحو نصيب الانسانية المحزن - التعب ... ترى في أماكن محروثة أناسا يحفرون وينبشون الأرض . ترى كيف من حين لآخر يتمطون ويمسحون عرقهم بأقفية أيديهم . « بعرق وجهك سوف تأكل خبزك . « هل ( لهذا الانسان ) رضا مذ وجد في العالم ؟ هل وجد ما هو انعكاس منه على الكرة الأرضية ؟ ليس هذا الامر مفرحاً وممتعاً كما يحاول بعضهم إقناعنا . لكن ، هنا بالنسبة لي . الانسانية الحقّة ، والشعر العظيم . « .

يصعب إيجاد مغزى لتفسير ما إذا كانت هذه الرؤية المأساوية للعالم هي نتيجة لسمات فطرية أو لتجارب حياتية مريرة . حين تكون لدى الانسان موهبة أن يرى أبعد من أنفه ، وحين يكون لديه الشعور



والخيال ، حين يمتلك عادة البحث عن المفزى . فإن مؤذيات الحياة سوف تأتي لتزيد رهافة هذه السمات . تفسر مأساوية كيته كولفيتس ، أحيانا بأنها فقدت 'بناها في الحرب العالمية الأولى . إنها لضربة قاسية حقا ، لكن الفنانة كانت قد بدأت قبل ذلك بسنوات كثيرة تضع حلقات الغرافيك حول المعاناة ولم تكن الباعث عليها أي دراما شخصية : « قال لي أهلي مرة : نمة الكثير من المفرحات في الحياة . فلماذا لا تصورين سوى جانبها المعتم ؟ لم استطع الإجابة عن ذلك بشيء . فالجانب الآخر لا يجتذبني . »

والجواب في الجوهر غير عسير . فحين تستشف المعاناة ، وحين تنفعل بها حتى تظل أمام ناظريك فمن الصعب على مشاهد الطمانينة والسرور 'نظارة أن تبدد الرؤى المضنية . نعرف من التجربة الشخصية أن فرط الشعور وفرط الخيال غير صحيين . لقد كانت الطبيعة كريمة إذ أعطتنا هاتين السمتين باعتدال تام ، ذلك لأننا 'و عشنا وتمتلنا كل الأعوال التي تحدث اللحظة في العالم فإن ذلك سينعكس على نومنا وعلى سـهيتنا .

لكن بعض الناس وبعض الفنانين ليسوا عطوفين . وحين يضاف حمل التجربة الحياتية إلى 'العاطفية الفطرية ورهافة الشعور فمن العبث أن نتظر من أمثال هؤلاء الفنانين أي نسيد جهوري للفرح . كتب جورج رو : « تعمق الحياة مشاعر العذاب والحزن هذه التي 'عاني منها دائما . وتصويري ، إذا سمعني الرب ، على الرغم من عدم كماله ، سيكون تعبيراً عن هذه المشاعر . »

« عرفت نفسي في المعاناة ومن خلل المعاناة ، عرفتني في الحياة وخلل الحياة بعيداً عن عادة الموضة والزيف لكن مع السعي بكل كياني إلى الحقيقة » . يتكلم الفنان على ضرورة أن تسيطر في عملية الإبداع ، أن نعرف ، أن تقدر على أن تجهد ، وأن تعرف أيضاً أن تسترخي ، أن تدير خيالك وأعصابك ، أن تهيمن على الارتماش في دمك ، وعلى الحدة الرعناء ، الحدة المقدسة لدى رؤية الظلم الذي يسود على الأرض . »



« أو من بالمعاناة ، فهي ليست ظناً الذي ... أنا صديق صامت  
لأرائك الذين يعانون معاناة متواترة وصبور ، أنا نبات عاشق الشجر  
للذام الأزلي ، أرحف على الجدار الذي تخفي الإنسانية المتمردة خلفه  
عيوبها وفضائلها ... أو من بالمسيح على الصليب فقط . بمسيح الأزمنة  
الغابرة ... »

وعلى الرغم من ميل الفنان قليلاً إلى الأسلوب الكتبي فإن هذه  
الكتبات ليست بلاغة مجردة وحسب - بل يؤكد لها كل الطريق الإبداعي  
الطويل الخصب لروو الذي ظل حتى النهاية مخلصاً إلى مبادئه دون أن  
يحسب حساباً لتقلبات رياح الموضة . إن تأكيدات بعض النقاد على أن  
هذه تكاد تكون مبادئ ، كاثوليكية ، منقولة إلى الفن وهي إما محاولات  
إدم الرسام أو سعي للدعاية إلى الكنيسة ، إن كل ذلك لا صلة له  
بالحقيقة . فليس مصادفة أن يؤكد روو أن الأمر الوحيد الذي يؤمن به  
هو المسيح على الصليب ، أي التضحية بالنفس باسم الإنسان .

وباسم الإنسان أبدع روو فنه . ونرى هذا الرجل كمعذب من  
مجتمع معاد للإنسانية ، مجرب ومعان ، نراه منحنيًا تحت حملة ، وقد  
تحول إلى فريسة للحاكمين وانقضاة ، ومحاطًا بالظلمات . وهذا التصوير  
يرن في أحيان غير نادرة كصرخة معاناة أو همس اشفاق ومواساة ، وإننا  
نخطئ إذا قومناه كمنظومة من الرؤى المؤلمة ولدت في رأس ناسك ما  
أو متعصب . على العكس تماماً ، وبقوة مفارقة ، يعتبر فن روو الإنساني  
الذي لا يندر أن يكون مأساوياً ، أكثر فتوناً وغنى تشكيمياً بكثير من  
الصور التي دون فكرة والتي وضعت لهدف واحد هو أن تكون مذهلة  
بصرياً . وحتى القضاة المتحفظون تجاه روو يضطرون إلى الاعتراف بأن  
نتائجاته الصغيرة شكلاً على الأغلب قد وضعت وفق تقنية معقدة  
ومدهشة التائق .

لا يمكن بآية حال تقويم هذا الإبداع الواسع على أنه رتابة . إنه  
بمنزلة جميع الأجناس ويتنوع بغنى المواضيع . مشاهد من السيرك ، من



البيوت العامة ، من قاعات المحاكم . من حياة الضواحي ، من الطبع العاطفي . تصوير للقضاة والمحترفين ، للقديسات والعاهرات . للمهرجين وراقصات البالية ، للقرويين ونساء من الشعب . صور بورتريه ، أجساد عارية ، مناظر ، وطبيعة صامتة - قليلون هم الفنانون من تلك الفترة الذين كان بإمكانهم أن يقدموا لنا مثل هذا التنوع في المواضيع . لكن هذا تنوع يحدده ويوجهه ذلك المبدأ الانساني ، الذي يبقى الفكرة الثابتة الموجهة للرسم طوال حياته .

لا الاستعداد الفطري ولا تقلبات الحياة الخاصة ، تستطيع آلياً أن توضح مسيرة الإبداع . يوضح أنصار الفرويدية بشغف أن ليس وتوماس مان عاشاً طفولة غير سعيدة ، وأن مونك كان سوداوياً وسكيراً وأن فان غوغ ، قد عانى مرضاً نفسياً ، وأن دوستويفسكي كان مصاباً بالصرع ، وأن تولوز - لوتريك كان منحطاً جسدياً ، وأن مودلياني وسوتين وباسكين كانوا سكيرين لا شفاء لهم . وطبيعي أن العلل وخصوصاً النفسية ليست دون تأثير . لكنها بعيدة جداً عن أن تفسر كل شيء . وليس ثمة ما يمنع أن نرد على الشروح الفرويدية بأبسط طريقة ممكنة إن ما أبدعه مؤلفون كالذين تم الاستشهاد بهم لم يكن بفضل هذه العلة أو تلك من العلل بل أبدع على الرغم من تلك العلل .

ولكننا سنتمالك أنفسنا كي لا نقع في العفوية ، مع أنها عفوية من لون آخر . إن الحمية والمغامرة الحياتية هما دون شك على شيء من الأهمية ، لكن ليس بالمعنى المعطى لهما من الفرويدية . كان حونكين وموانتيتشيلي أيضاً من ضحايا الكحول ولم يمنعهما ذلك عن إبداع تصوير دون إقاعك مأساوية . وإذا بحثنا بأي ثمن كلن عن تشوهات نفسية فمن العسير أن نجد لها لدى دوميه ، وميليه ومونييه الذين لا يندر أن تتحول الدراما في نتائجهم إلى مأساة . وإذا تعلق الأمر بالبؤس والجوع . ببساطة ، فلا وجود لهما في حياة ايزابيل ورودن ودوغا ورافاييلي وفالوتون وماترييل ، وغروس - وكفى إفراطاً في التعداد - الذين لا تندر في إبداعاتهم السوداوية ولا أفلام الألم المباشر . ونحن لا نتهرب من المؤثرات



بل من البراهين الرخيصة ونبقى اقرب إلى الوقائع . وتقول الوقائع ان  
فنانين لم يظهروا استعداداً خاصاً للبواعث الحزينة ولم يحملوا على  
ظهورهم أي نوع من المعاناة الخصوصية يستطيعون ان يكونوا متحسين  
بالمساوية وان يبدعوا نتاجات تعكس المساوية .

معلوم ، فيما يتعلق بفن الفرع والحيوية ، ان ارستيد مايول  
متحدر ، إلى حد ما ، من أصل رونوار . يقول النحات نفسه : « لا أحب  
الفن الذي ينحت العذاب . يوجد الفن كي ننسى بشاعات الحياة . »  
لكن ، ها هو مايول نفسه ، حين اقترحوا عليه ان يقيم نصباً لصرعى  
بانيول ، شرع يعمل بانجذاب على تنفيذ هذه المهمة التي ليست له .  
وحين انجزت المهمة كتب النحات : « واخيراً ابدعت شيئاً يرضيني :  
فوق صخرة وسط البحر منحوتة بسيطة ، ثلاثة أشياء : السماء والبحر  
وحجر مقتطع ، عبرت عن الشعور المذهب بالحرب كما شعرت به .  
كنت أفضل اغنية للفرح ، لكن ينبغي ان اترك فكرة العذاب على صخرة  
بانيول هذه ... »

من الممكن ، طبعاً ، ان يعلن احدهم بسخرية لطيفة ، ان مايول قد  
نفذ الطلب ببساطة . فالنحاتون يحبون ان يقيموا النصب . ويستطيع  
أحد ما ان يعلن ان رودن قد نفذ طلباً ببساطة ، مبدعاً مواظنيه من  
« كاليه » . والذي وحده يعرف تفاصيل الحادثة الطويلة والمضنية لهذا  
العمل يتجاسر على القول إن رودن لم ينفذ طلباً بل كافح ضده وانه طوال  
عقد كامل من السنين تخاصم مع بلدية كاليه التي اصرت على الحصول  
على نصب مبتذل من النموذج الكلاسيكي ، وان الفنان في هذا الخصام  
بالمناصب حول تنفيذ النصب قد خسر من الوسائل اكثر مما قد اخذ .  
ليس ثمة ما هو أبسط ، بالنسبة لرودن ، من وضع نصب تذكاري  
طفيف وفقاً لروح الموضة السائدة حينذاك ، ينتصب كالهرم وقد تسلقه  
الابطال احدهم فوق الآخر كالبهلوانات . لكن النحات يرى في ذلك سخرية  
من الابطال ومن البطولة . تطوف في رأسه طقوس تاريخية بعيدة ومضنية  
كاليه المحاصرة من قبل القبائل المعادية ، وسكانها يموتون جوعاً ، امر



الملك الاتكليزي القاسي : ان يجلب له ستة اشخاص عمارة الا من القميص وحده . مفاتيح المدينة والحبال على رقابهم وان يشنقوا لخروجهم على الولاء له ، ثم المصباح المصري الذي سار فيه المنذورون للفداء متمهلين على طريق جلجلتهم . وبقوة جراءة لم يسمع احد بمثلها لم يرفعهم الفنان على قاعدة ولم يثبتهم في تمظهرات « بوز » متوازية ، فكانهم يحتقرون نصبهم التذكاري ، ولم يصف عليهم طابع العظمة والبطولة المألوف في كل نحت رسمي سام . إنهم يفغون على مستوى الارض تقريباً كما كانوا يقفون بين مواطنيهم الذين خرجوا لتشيعهم ، الوجوه والأجسام تمور بمشاعر عميقة متناقضة تبدأ بالتسليم المعذب وتنتهي بالخوف المهيمن . وبحزم ، منحنيين أو مرتعشين يسرون وفي هذا التجاوز للقنوط والخوف على درب الموت ثمة من التأثير أكثر مما في البطولة الجاهزة ، ونحن نعرفهم هكذا أفضل كرمز لرباطة الجأش والفداء - هذه الجماعة غير المنظمة من الناس بالقمصان والحبائل المتدلّية من الأعناق هم مشار للشفقة والاعتزاز في وقت واحد في مسيرهم على درب الخلود المخيف .

قد يكون موضوع المعاناة مجرد استطراد في مجمل ابداع ما ، كما هي الحال لدى مايول . لقد اقام مايول نصباً أخرى لمن قتلوا في الحرب ( في سيرييه ، وايلن ، وبورفاندر ) ولوتى مرموقين مثل بلانكي ، وسيزان ، وديبيوسي . لكنه في هذه الأعمال يذكر الناس الذين يحضرون الدفن بأن يفكروا بأمر آخر كي لا يبكوا . إنها صور لنساء بأجساد متينة ، عارية أو تبدو كالعارية خلل ستائر رقيقة ولا تتميز عن أعمال النحات الأخرى . أما نصب القتلى عند ايلن فهو ليس سوى بومونا المعروفة لكنها ترتدي الملابس . ونحن بعيدون عن النية في ان نأكد ان هذه الشخصيات لا علاقة لها بموضوع النصب التذكاري ، لكن مايول عالِم الموضوع من زاوية النظر هذه عسى ان يهرب ، إن أمكن ، من بواعث المعاناة والموت ، وحتى الشكل الذي أسماه هو نفسه « العذاب » كان يمكن ان يسمى « التأمل » أو « السوداوية » مع المزيد من النجاح .



أما نصب بلانكي التذكاري فهو عبارة عن جسد مقتدر ومصمت لامرأة شابة ، يشع قوة حيوية ، وقد أسماه الفنان « النشاط المكبل » وينبغي أن تثير مثل هذه المداخلات الرفض ، إنها موقفة بطريقة ما . وإذا أشرنا إليها فكي نظهر أن موضوع المأساة ليس من اختصاص مايول .

والأمر على العكس من ذلك لدى رودن ، فشرح هذا الموضوع مباشر وصريح لأنه يعبر عن وجهة نظر عميقة تمر عبر كل إبداعه الذي يشمل مسائل الحب والمعاناة ، والموت والذي انجب نتاجات مثل « حواء » و « إلى السلاح » ! و « الابن الضال » و « المعذبة » و « المعاناة » .

يؤكد بعض انصار الوضعية أن الفن هو نتيجة للضرورة الطبيعية للإنسان في أن يصرف تدفق مشاعره . إذا قبلت وجهة النظر هذه يسهل تفسير بواعث المعاناة في التصوير . يرسم الفنان كي يتحرر من الحزن . ويتحول الإبداع إلى بكاء من نوع خاص وهو على الرغم من أنه تعبير عن العذاب يحمل في ذاته عنصر التسكين والإرضاء الخفي لأنه إراحة من التوتر . ويقدر ما تكون المشاعر أقوى فإنها تضغط كي تظهر لينخفض مستوى توفزنا العاطفي .

قد تكون مثل هذه الفرضية مناسبة لو أن التصوير يتم فوراً . ونحن نعرف أن الأمر ليس كذلك دائماً . فإذا أمكن أن تظهر القصيدة تلقائياً وسريعاً في بعض الأحيان فمن النادر أن تولد اللوحة فجأة . وحتى المصورون الذين يتبعون منهج الرسم السريع وسط الطبيعة يعملون في صنع المشهد طوال ساعات إذا لم نتكلم على المرحلة التالية من « التنقيح » وأحياناً تكون بضع ساعات كافية جداً لتلاشي التأثير العاطفي بل وحتى لنسيانه . وماذا سنقول عن المجموعات المتكاملة الكبيرة وعن التنفيذ التشكيلي المتنوع الذي يتطلب لا ساعات بل أسابيع وشهوراً من العمل الدائب .

ولعة أمر آخر : كل مبدع يعلم أن لحظات الإنفعال الشديد تحدبداً يندر أن تكون مواتية للتكوين الإبداعي . يحدث في مثل هذه اللحظات



تماماً كما يحدث لدى التعبير اللفظي . وحين يكون الانسان مفرط  
الإنفعال فإن الانفعال يعجزه ويعيقه فلا يكون عموماً قادراً على التعبير  
جيداً وبإقناع عن انفعاله .

وحتى لو كانت طريقة الفنان وأسلوبه فطريين فإنه لا يقف أمام  
«القماش» كي يثبت بنقشة واحدة ما يعتل في نفسه من مشاعر . إن هذه  
المشاعر تكون على الأغلب ، مدركة مسبقاً إلى هذه الدرجة أو تلك ،  
فهي ليست مشاعر عارضة ، بل هي مشاعر سوية في الوقت ذاته مشاعر—  
أفكار ، وعموماً هي سبكة أشكال روحية لدوي تجربة ، نسقها الخيال  
بطريقة أو بأخرى .

ثمة في واقعة الإبداع ، فعلاً ، شيء يشبه التحرر من التصورات  
«المعناتية» المتكدسة في الروح لكن لحظة التحرر لا ينبغي أن تفهم بمعنى  
«التفريغ» الوضعي أو الفرويدية لهذه الكلمة . من الأصوب هنا أن  
نرى تفجراً باتجاه التعميم باتجاه التقاسم الذي هو امر مختلف تماماً .  
في التفريغ تفكر الذات بنفسها فقط وبضرورة تحررها من حملها . وفي  
«التقاسم» يظهر الاهتمام بالآخر ، يريد المبدع أن يودع تجاربه لدى  
المشاهد ، أن يغنيه ، أن يجعله مشاركاً له في أفكاره أو أن يجعله قاضيه .

إن بوح الفنان لا يمثل بالضرورة بكاء أو رثاء للذات بل هو في حالات  
كثيرة عرض لدراما — دراما المبدع نفسه أو دراما الآخرين مسقطه وكأنها  
خاصة به أو هي أخيراً دراما الآخرين منظور إليها عبر موشور علاقة  
شخصية ما . في مشاهد مونملر القانطة والسوداوية لبورتيلو — خصوصاً  
تلك التي من «المرحلة البيضاء» — نرى ما يشبه تجسيدا لمزاج المصور  
المتالم . وكأنما مشاعر السوداوية والخرج في رسوم باسكين هي واقع  
النماذج «الموديل» لكن ليس عسيراً أن نلتقط عبرهم واقع الفنان . في  
«عائلة تاكل البطاطا» لفان غوغ تقوم الدراما خرج مصر المؤلف  
الشخصي : لقد تحولت إلى دراما خاصة به وفقاً لقوانين الاشتقاق .



إن ظواهر مختلفة من هذا النوع قد توضح أجزاء من الحاجة — مدركة أو غير مدركة — لأن تشارك فيما تحمله في نفسك ، أو كما يقال بلغة مبتذلة أن تكشف دخيلة « انك » . نقول إن الفن شكل لإظهار الذات ، وهذا صحيح تماماً ، ويكفي أن ننسى أن إظهار الذات ليس هدفاً بذاته بل هو حاجة انسانية عضوية للتعميم . وكثيراً جداً ما ينطلق الفنان في هذا التعميم مع المشاعر — دون أن يكف عن أن يكون ذاتاً — من الحوافز الشخصية الضيقة ليبر عن موقفه من العالم الواسع ومن الكون عموماً .

في هذا الاتجاه الهام جداً لظاهرة الإبداع الهللفة إلى الإحاطة بالواقع والتعبير عنه نصطدم أيضاً بتنوع الحوافز والمداخلات . تكون رؤية الفنان ، أحياناً ، ذاتية ومميزة فتوشك أن نحسب أنه يصور العالم بجلاء في حين أنه يصور نفسه في الواقع . وفي حالات أخرى يهبط انعكاس العالم إلى مستوى انعكاس الانطباعات السريعة والطارئة المتلقاة من الخارج ، ومن ثم يوجد غير القليل من المحاولات للتوغل عبر العارض والسطحي حتى بلوغ جوهر العالم وكشفه .

إن فن فان غوغ ، وخصوصاً في مرحلة النضج ، هو في الأغلب فن من الطراز الأول . إنه ناجم عن الاهتمام الصادق بالحياة وبالناس ، وهذا الفن أحياناً ، لا يكشف لنا العالم الموضوعي بقدر ما يكشف لنا هذا العالم كما يراه الفنان . وكيف يفرح أو يعاني من أجله في الإيقاع المطلق أو في توتر الخطوط المكثف ، في التناغم اللطيف أو في المتفجر العاصف للرنين التلويني نلتقط خفقات روح مضطربة الى اقصى حد وترعساتها : « الإنفعال الذي يعتريني امام وجه الطبيعة يودي بي الى الغيبوبة في احيان كثيرة . » من الصعب حقاً أن نطلب الموضوعية من فنان بلغ في تجاربه العاطفية حافة السقوط . إن ذلك لصعب ، ونستطيع أن نقول إنه في غير مكانه .



الطراز الثاني من محاولات اكتشاف العالم يتجلى بكل افضلياته ونواقصه في الممارسة التي ترسخها الانطباعية . وإذا تعلق الأمر بالعالم الانساني فإن كل الافضليات تقريباً تذوب لتترك المجال رجباً للنواقص . كتب زولا : « امتدح مانيه لانه صور الناس والاشياء كما نراهم في الهواء ، وكبقعة من ضوء بسيطة في احيان غير نادرة » . ومانيه ، لحسن الحظ . لم يصور الناس كبقع بسيطة ، لكنه لم يحرص دائماً على الدخول في الدراما البشرية . لقد قدم الانعكاسات الخارجية السطحية ممحصة . او قدم أحياناً شيئاً من التجارب الروحية لكن دون أن يتعمق في الدراما . إن عمله الليتواغرافيين « متراس » و « الحرب الأهلية » يمثلان انطباعين سريعين . فهما لا يكشفان لنا شيئاً من مأساة الكومونة المرعشة . وكان اندريه مارلو قد لاحظ بذلك شأن مجموعته « اعدام ماكسيميليان » أن هذا « إعدام » لغوياً لكن دون إعدام .

لقد استبدلت متطلبات الصدق الانطباعية بمتطلبات دقة تصوير الانطباع . ولم يسأل أحد ما الفائدة من تقديم انطباع دقيق ، ما داموا هم أنفسهم غير دقيقين ، وسطحيين ، وتقريبيين . بدهي أن المعلمين الكبار لم يصوروا وفقاً لمعايير صاغها هذا أو ذاك ، ولم يتقيدوا بنسخ الانطباعات العارضة . إن مونييه ، وسيزليه ، وبيسارو قد اكتشفوا في منظر الطبيعة المتبدل دائماً جمالها المستديم ، وتنفسها المستمر وحركتها الأزلية . كان موضوع المعاناة غريباً عنهم . وقد قيل بمزيد من الدقة : لقد بحثوا عن الخلاص من المعاناة بنظرتهم التأليهية لها .

ثم إن إبداع فنانين من أمثال دوميه وميليه وسيزان اورودن مستوحى من السعي إلى بلوغ جوهر المنعكس . وهذا لا يعني أن هؤلاء الفنانين لا يحترمون انطباعاتهم وأنه ليس لديهم دراماهم الخاصة . إنهم يحرصون على المضي أبعد من الانطباعات وأن يرتفعوا فوق معاناتهم الشخصية كي يصلوا بطريقتهم إلى جواب عن تلك الأسئلة الكبيرة التي حلها كل المعلمين الكبار والتي لا يمكن أن تحسم ، في الفن ، أبداً ومن



قبل أي كان دفعة واحدة وإلى الأبد . ومع أن هؤلاء المبدعين يهملون انطباعاتهم الشخصية في سبيل المعرفة الموضوعية ويهملون الدراما الشخصية في سبيل دراما الإنسان فإن أعمالهم تحمل في ذاتها قيمة البوح الشخصي . فالناس حتى حين لا يتكلمون على أنفسهم إنما يكشفون عن أنفسهم بما يقولونه .

لا يفكر الجميع هكذا في الواقع . فبعض المنظرين في الغرب ما يزالون يقدمون البراهين في نظريات بالية من أمثال نظرية نيكولاي ايفرينوف التي تقول : « الجوهرى بالنسبة لنا ألا نكون ما نحن عليه : هذا حتم مسرحي لا روادنا . » يرى ايفرينوف أن كل امرء يسمى كي يمثل امرأ آخر مختلفاً عنه ، وأن الحياة كلها مسرح يشتمل على العقوبات والتنفيذات .

ولقد قيل مراراً إن مقولة ايفرينوف حول أن كل واحد يسمى كي يمثل امرأ آخر غير نفسه قد دحضها الفن بقوة . فالفنان قطعاً لا يسمى لتمثيل « الآخر » - كنموذج « موديل » ، أو كموضوع للتصوير - بل يحاول التغلغل في « الآخر » وفي دراماه . ولا يبرز الفنان كبطل للدراما ، إنه يرضى بدور الشاهد . اللحظة الحتمية واللازمة لدى عملية خلق « المعاشة » لا تغير شيئاً من الوضع . لم يشأ لوتريك أن يقول لنا « أنا امرأة الشارع الفاسدة هذه » بل حاول أن يوحي لنا « لقد راقبت هذه المرأة وهي تبدو هكذا تماماً . » والمبدع في الوقت نفسه - شاء أم أبى - يضع في صورة النموذج شيئاً من ذاته لا بفعل أي « حتمية مسرحية » بل بقوة المعاشة والمشاركة . حين قال فلوبيير : « إيمانوفلاري -- هي أنا » لم يلمح إلى أنه لعب لعبة القناع بل ألمح إلى أنه عاش في دراما إنسان آخر حتى صار يشعر أنها تخصه .

وإذا كان المشاهد ثاقب النظر كفاية فإنه سوف يلمح في امرأة انشاع وفي بهلوانيات مولن روج وفي كل أبطال لوتريك شيئاً من ملامح الفنان نفسه ، أي إن العمل الإبداعي في هذه الحال لا يؤدي إلى القناع



بل الى الكشف الذاتي ، وإذا قورنت نظرية ايفرينوف بالوقائع فلن تزيد عن لعبة المفارقات الهادفة الى اجتذاب انتباه الجمهور المتضايق . ونتاج الفن هو ، على كل حال ، شكل من اشكال البوح ، مع انه غير مباشر ، ولا إرادي . كتب جورج روو حول أحد معارضه : « حين رتبت يوم السبت الماضي لوحاتي ، كانت منفرة لي ، كان ذلك مخجلاً لي أكثر من لو أنني ظهرت عارياً أمام الناس وذلك لأنني عرضت اوثق احلامي وانصع افكاري . » واكمل روو نفسه في مناسبة أخرى : « رغبتنا في ذلك أم لا ، واية كانت براعة المشعوذين أو السحرة ، فإن النتاج الفني يبقى اعترافاً وبوحاً بما نحن عليه في الواقع . حتى لو كنا نحتقره . » وقد كتب فلامينك مباشرة : « كما يكون الانسان يكون تصويره ! أو من بذلك أكثر من أي شيء آخر . لو قيض لي أن أصير قاضياً لحكمت على الناس على أساس من أعمالهم التصويرية . ولما وقعت في خطيئة مصرية . »

ونصل - إذا صدقنا الفنانين - إلى أن الفن ليس قناعاً مسرحياً بفدر ما هو شكل لا يرحم لإمالة القناع . إنه قبل كل شيء إمالة قناع عن الفنان نفسه مع كل ما ينجم عن ذلك من مخاطر ، ذلك لأننا إذا عدنا إلى مبدأ المسرة الذي بداننا به وحاولنا أن نربطه بموضوع المعاناة . فليس عجيباً أن نختتم القول بأن الفنان يعاني نوعاً غريباً من المسرة لدى العمل في هذا الموضوع . يفكر هكذا اتباع الفرويدية على الأقل . كتب إدغاس بيشر : « بعض الفنانين يعبرون عن مواقف مازوشية مصورين عذابات المسيح أو ما يماثلها . ويبدو جلياً أنهم قد أرادوا تجسيد عذابات الكنيسة المكافحة . . ويحتمل أن تلك كانت هي رغبتهم المدركة . لكن خلفها يكمن تمييز التأثير المحدد للمواقف السادية الخفية التي تدفعهم إلى تتبع هذه المشاهد . »

يرى بيشر أن الفنانين يطلقون عنان ميلهم السادي حتى دون أن يدركوا ذلك الميل . وتوجد حالات تظهر فيها الرغبات المرضية عن وعي تام . والسادية كما هو معروف يرجع اسمها إلى المركز دوساد . وترجع شهرة المركز دوساد إلى السادية . إن العربدات الموصوفة في



رواياته بأدق التفاصيل هي تحديداً عربيات ذلك الشذوذ الجنسي وقد أغرقت بكل « الطقوس » الممكنة للعذابات ، ولا شك في أن المؤلف قد وصفها باستمتاع عميق . إن الانطباعي الألماني - المتوفى - هانس بيلمر قد وضع أعمال غرافيك في الموضوع ذاته ، وقد مثلت تماثيله إجناساد فتيات مبتورات الأطراف . وقد كتب بيلمر نفسه أنه يشبع أشواقه المرضية بطريقة متخيلة بإبداع مثل هذه الأعمال وأنه لو لم يبدأ يرسم لمثل في السجن بجرائم قتل سلبية . وساد على الرغم من مجده هو كاتب ضعيف ، وبيلمر أيضاً على الرغم من نجاحه الموضوعي هو فنان خارجي ولن تكون ثمة فائدة للفن الكبير من الإقتداء بهما .

في العلاقة بين المبدع والمشاهد لا تخيف التعرية الذاتية أحدهما وحسب بل الآخر أيضاً . ووفقاً لما يعجبنا وما لا يعجبنا يستطيع محاكم مثل فلامينيك أن يضع توصيفاً دقيقاً جداً لنا نحن المشاهدين أيضاً . وإذا قررنا التحرر من المسلمات الأخلاقية لوجهة النظر الإنسانية التقليدية فليس غريباً أن نصل إلى تفسير كثير الجهامة للإهتمام الذي تثيره مشاهد المعاناة لدى الجمهور . يتذكر الكسندر ميتشرليخ في دراسته « فكرة السلام وعدوانية الإنسان » آلاف التخيلات لصلب المسيح ومعانيها « للتحذير الاحتفالي » : أن تقتل يعني أن ترتكب إثماً ... يجب أن نقر بأن التحذير لا ينجز أي عمل . فالكثيرون جداً من الناس قد عذبوا بعد الكثير من الوصايا المقدسة جداً بعدم القتل .

وبعد هذا الاستنتاج الذي صاغه توصل ميتشرليخ إلى نتيجة مخيفة جداً : « مظهر المجدد يوقظ فينا حتماً لا التعاطف وحسب بل الشعور بالذنب ، ورضا خفيفاً ، رضا ممنوعاً أمام منظر الموت والهلاك ، الجلادون لا ينتمون إلى عرق مختلف عن عرقنا . نحن جميعاً ، إلى هذا الحد أو ذاك مفتونون بفكرة أن نسبب المعاناة إلى أقربائنا » .

إذا قبلنا الموضوع الواردة أعلاه أي إذا قررنا أن الظلم إلى المتبع السلبية أمر فطري لدى كل إنسان، فمن الطبيعي أن تصبح المسألة بسيطة جداً بل وتسقط : يتحول مبدأ المعاناة إلى جزء من مبدأ الإشباع .



وباختصار نصل من جديد إلى التعويض . وليس فقط عن طريق  
السادية . ومهما كتب مؤلفون من أمثال بيش وميتشرليخ تبقى الرغبت  
السادية في الفن والحياة ظاهرة نادرة :

قال بودلير في ازهار الشر : « مفاتن الهول تبهج القوي وحده . »  
« حسن أنني لست قوياً » يجيب المشاهد العادي . إذا جلسنا لنناقش  
الفرويديين فلن يكون ثمة خلاص . إذا شعرت بالمتعة أمام « موت  
ساردانابال » سيقررون أنك سادي . وإذا عانيت فسوف يجزمون بأنك  
ملروشي . وإذا قررت التجاوز فسوف يعلنونك مرأياً أو جاهلاً  
لا مناص .

فلنكف ، على الأقل ، عن أن نستفز بفضافة هؤلاء الناس الخطيرين  
ولنعترف بأن مبدأ التعويض ليس محروماً من أي أساس . فإذا أخذنا  
مثالاً النتاج القديم جداً لرسامي الدعارة - وهو نتاج ضخيم مع انه غير  
معروف كثيراً من الجمهور الواسع - فمن العسير ان ننكر انه فن  
نموذجي للتعويض . فهذه النتاجات تظهر بجلاء انها قد وضعت لتعوض  
بطريقة متخيلة التطلعات الغزلية للمؤلف والمشاهد . من الصعب إيجاد  
تفسير آخر لمثل هذه المهمات الفنية ، إذا امكن الكلام على مهمات ، التي  
تعود إلى المضاهاة ، أي نحو القوة الأكبر للإيحاء الغزلي . .

لكن ألا يمكن أن نتحدث عن التعويض إلا في الأحوال السطحية  
المماثلة في النشاط الفني ؟ فلنتذكر أنه في الحكايات التي ابدعها الشعب  
في حين كان يعاني أكبر المعاناة من الظلم كانت الحقيقة تنتصر دائماً .  
هذه الحكايات تعبير عن نظرة اخلاقية عفوية وعن تفاؤل تاريخي لا يغلب .  
وفيها 'يضاً' يمكن باعث التعويض .

كتب بير برودون حول فكرة مجموعته : « العدالة والجزاء تلاحقان  
الجريمة » : « فلنتصور معاً الضحايا ، والقضاة ، والمذنبون ، فليقدم كل  
ذلك بقوة تعبير تستثير الإنفعال الروحي بقوة وتترك أثراً عميقاً . » من



جديد نرى الدوافع الأخلاقية والتربوية تبرز الى المستوى الامامي .  
لكننا نكتشف من جديد باعث التعويض . الفنان يستعد كي يصور  
« ضحية الجريمة المدماة تستلقي فاقدة الانفاس ، والمدينة في صدرها » .  
لكنه سيصور الجزء الذي يلاحق الجاني لا لان الجزء يتحقق دائما في  
الحياة بل لان سعينا الى العدالة يتطلب ذلك . ليست صورة كاريكاتورية  
من دوميه ضد تير كلي السلطان ، هي شكل من اشكال التعويض ؟  
لا يستطيع دوميه ان يصفع تير ولا ان يعربه في خطبة برلمانية . لكنه  
صفعه وعراه في ليتوغرافه ( الطبع على الحجر ) . في الفن المزيف او الفن  
النادر عن بواعث صغيرة يكون التعويض متخيلا . وهو حقيقي في الفن  
الكبير . وبدا حكم دوميه اكثر إبلاما وابقى عهدا من صفة حقيقية .

ومبدأ التعويض هو ما يساعدنا على ان نتقبل مشاهد المعاناة حين  
يعودنا الفنان عبرها الى نشيد ختامي وضاء . وصف لنا دانتى  
« الجحيم » كأنسكونيديا رهيبة للعذابات ، لكننا بعبورنا الجحيم نصل  
الى « المطهر » كي نصل الى « الجنة » . أبطال ديكنز الباقعين يعيشون  
حتما سلسلة من المصاعب ثم يصلون حتما الى النشيد الختامي  
السعيد . بيرز او خوف لتولستوي يعاني دراما الشعب وكانها خاصة  
به ، ودرب المعاناة هذا هو الدرب الى التنوير .

إن الآلام في الفن التشكيلي . التي تسجل مرة . لا تمر كنشيد  
ختامي . إنها تبقى راسخة الى الابد . مسيح غريكو الممدد لن ينزل أبدا  
عن الصليب . واطفال كيتيه كولفيتس سيستعطون أبدا كسرة من الخبز  
بنظرة معدبة . ولهذا فإن دافيد الذي خبر الإنجذاب نحو المشاهد  
الدرامية وحتى المساوية قد احترس من المذب والخطر وهو امام  
« سرقة السابينياكين » فلم يبرز الدرامية بل لقاء الرسم و « فتنة  
الاشكال » . وقد قال عن « ليوند عند الترموبيل » إن ليونيد قد سعى  
كي « يطرد كل الرغبات » ليونيد « يجب ان يفكر بفرح هادىء بالموت المجيد  
الذي ينتظره » . ويؤكد دافيد أنه يريد أن يطرد « التعبيرية المسرحية » .



ونستطيع أن نقول إنه حقق هذا الهدف نصف تحقيق فقط فلو لا بلوغ  
التعبيرية لا تطرد المسرحية . « لم أسمع أبداً في نتاجاتي الى شيء سوى  
الايحاء بحب الفضائل . لم أرغب أبداً في أن أصور على القماش مشاهد  
الهول أو القدر والانتقام . لم تجتذبني سوى رغبات الروح السامية .  
لا يستطيعون تسميتي صديق الدم . »

هذا صحيح . فحتى حين يصور « ملرا القتل » يحترس دافيد من  
سوء التعامل مع البقع المدماة . فنه تقي مطهر ومعقم . إنه لا يخفي أية  
مجازفة بأن تعترينا مشاعر معذبة ، والمجازفة بأن نفعل ليست كبيرة .  
ودافيد نفسه يلحظ في اواخر حياته بمرارة : « الاتجاه الذي اعطيته  
للفنون الجميلة هو اتجاه كثير الفجاجة ، ولن يرضي طويلاً في فرنسا . »  
في الزمن الذي قيلت فيه هذه الكلمات كانت صور دافيد قد تجاوزت  
المرحلة . تجاوزها البارون غرو الذي لم يحس عدد البقع المدماة ولا الجثث  
في لوحاته . تجلوزها جيريكو ، الذي محتضروه على الطوافة الفارقة  
مخيفون ويشيرون خلافاً ضخماً . والمستقبل عموماً كما في مثل هذه  
الحال لا يتعلق بالاذكياء والمعتدلين بل بالطباع المتمردة ، التي تبدع دون  
أن ترحم حساسيتنا ودون أن تأبه لمزاجنا الطيب .

ومع ذلك تظل المسألة تنتظر حلاً لها : هل من المناسب أن تقدم  
لنا مشاهد مؤلمة تبقى الى الأبد راسخة على القماش ، دون أي أمل في  
أن يطرأ عليها تطور . فتقودنا بالتغلب على التناقض الى نشيد ختامي  
سعيد . إن مسألة صاغها سوانا قد وجدت جواباً عنها وكل المسألة هي  
في أن كل جواب يستدعي ، طبعياً ، اسئلة جديدة .

\* \* \*

الجواب المعنى قد طرح بكثير من الكمال من قبل بيرنارد بيرنيسون  
١٨٦٥ - ١٩٥٩ ) وهو المؤرخ فن عصر النهضة الإيطالية والخبر الذي  
أنجز عملاً كبيراً في إثبات هوية الكثير من نتاجات تلك الفترة . إن



بيرينسون المعترف له بالسمعة من بعضهم والذي هو موضع جدال من قبل آخرين يتحلى بسمتين تبدوان بدائيتين لكنهما في واقع الأمر نادرتان جداً لدى نقاد الفن الغربيين المعاصرين : إنه يفهم المادة التي يطرحها ويمتلك ذوقاً مرهفاً ، وبكلمتين ، لا شيء مشترك لديه مع الهواية نصف المتعلمة ، المتسعة انتشاراً في المعرفة الفنية المعاصرة .

إن هواية بيرينسون تظهر تظهر في مجال آخر - مجال التعميمات النظرية . إنه مقنع عن جدارة بدراسته للنتاجات كتصوير . وبيرينسون في كتابه « علم جمال وتاريخ » يطور أفكاراً يصعب الدفاع عنها وتعطى اصطفايتها للنظرة الأولى فقط إنطباعاً عن شيء أصيل . يستبدل المعارف كمحتوى وشكل « برسوم » وصفية وديكورات ويتقبل وجهات نظر علم الجمال الشكلاني المعروفة منذ مدرسة هيربارت . وفيما يتعلق بفكرته الأساسية حول «الفن باعتباره « تكثيفاً للحياة » فهي أيضاً تمثل تفسيراً متحذلقاً لأفكار معروفة منذ زمن بعيد .

حسب بيرينسون أن الفن التشكيلي « لا يمكن أن يعبر عن صرخة القلب أو الافتتان أو السخط أو المعاناة التي يحسن الشعر والموسيقى تقديمها . » إذا حاول التصوير « أن يعبر عنها فسوف يصل إلى الفشل . لأن الإيماءات العاصفة ، والسمات المشوهة والنظرات المتفعلة والحركات المتشنجة يمكن أن تثير العاطفة : ومن ثم لها قيمة تربوية وليست حسية . » وإذا وجه بيرينسون الننتاجات ببواعث مأساوية مثل « المحكمة الرهيبة » لميكيل انجلو فإنه يفعل ذلك كي يطرح سؤالاً ! « هل تحل الفكرتان حول التصعيد وحول الرائع إحداهما محل الأخرى ؟ أم انهما متنافيتان ؟

يرى بيرينسون أن نتاجات مثل تلك التي لميكيل انجلو « تكشف شعوريتها ، وتنسى الموضوع ، الحادث نفسه ، تصور انطباعها عنه ، تبعدنا عما يجعل الحياة جديرة بأن تعاش ، وتقنعنا بأن نكون مستعدين ليوم المحاكمة الرهيبة » .



ومع أن بيرينسون يرى أن وجهات النظر المأساوية أو التجارب المؤلمة قد تجد مكاناً في الفن فهي في نظره لا تمثل جزءاً من الفن ، وكذلك العناصر الأخلاقية والفلسفية التي لا طابع جمالي لها : « هذا النوع من الإيصال ليس فناً ، كما ( ليس فناً ) البوق والترومبيت الداعيان إلى الحرب وكما اللوحة الداعرة أو القصة المولودتان من رغبات شهوانية . إن التفوق الذي يدعيه ( هذا الإيصال ) يرتاح على أسس ليست فنية قطعاً بل هي أخلاقية أو ميتافيزية » .

لا ينكر المؤلف أن نتائج رمبرانت وجريكو أو دولا كروا تشبه لكن هذا في رأيه إتعمال بالواقع الجمالي ولا علاقة له بمحتوى المصور . ويؤكد أمام مثل هذه اللوحات « لا أريد أن يقال لي ماذا تصور » .

لقد ناقش بيرينسون حقاً الاتهامات التي وجهت له بأنه كان رسول « الإبصار النقي » . وهو يعترف بأن فصل المحتوى عن الشكل تجريد « وأن القيم الجمالية يصعب فصلها عن القيم الأخلاقية » . وفي المكان الأول من الأهمية بالنسبة له : « أن الفنانين الحقيقيين لا يابهون بالمشاعر ولا بالرؤية . إنهم يسمعون فقط إلى أن يتعلموا كيف يصورون وينحتون ويصورون بأسلوب أكثر ارضاء » . ومن ثم فإن « الفنانين الحقيقيين » يتعلمون كيف يصورون ولا يهمنا سوى أقل ما يهمنا ماذا يصورون .

إذا كان بيرينسون غير مبال تجاه المحتوى الفكري العاطفي ، وخصماً للتجارب المأساوية فهذا ناجم عن فكرة أساسية حول الفن . إنه يؤكد على أن مهمة الفن هي : « أن يقدم الحياة بكل كثافتها » . هذه الوظيفة التي دعاها المؤلف « تكثيف الحياة » تمثل « إثبات هويتنا المتخيل مع شخصية ما ومشاركتنا المتخيلة في نشاط ما ... يجعلنا نشعر أننا أغنى بالأمل والتوقد ، وأن نعيش حياة أكثر كثافة ، وأكثر إشباعاً ، لا من وجهة النظر الفيزيائية وحسب بل من الناحيتين الأخلاقية والروحية أيضاً » .



إن بيرينسون يسمح في بعض الحالات ، كما هو ظاهر ، بعنصر أخلاقي . لكن ينبغي ألا نسرع باتهامه بعدم الثبات . إنه يسمح بهذا العنصر لا كخلاصة لأفكار العمل الأخلاقية بل كنتيجة لتأثيره المنغم علينا بسبب التكثيف الحياتي المهيمن على كل كياننا .

وعن مثل لحظة « الاسهام المتخيل في النشاط » أو كما يقال بطريقة أخرى عن « العيش » في اللوحة تكلم ليوناردو دون أن يقع في غلطة بيرينسون ويستبعد حوافز المعاناة . يرى ليوناردو : « إذا كان الموضوع يمثل الهول أو الخوف والفرار أو الأسى والبكاء والتدمير أو الاستمتاع والفرح والضحك فإن أرواح الملاحظين ينبغي أن تجرب التجارب ذاتها وأن تعطي للأجساد حتى تلك « الحركات التي كأنما يعانونها في الحادث » . لقد طورت هذه الفكرة إلى وجهة نظر جمالية كاملة من قبل جان - ماري غيو . إن غيو ممثل الوضعية في « قضايا علم الجمال المعاصر » يطرح وجهة نظره حول الفن « كتكثيف أقصى للحياة » كتب : « الرائع ينعش الحياة لدينا . ويستثير الرضى ظل الإدراك السريع لهذا الانعاش العام » . ليس عسراً رؤية أن بيرينسون يعبر عن هذه الفكرة ذاتها .

إن وظائف الفن المصاغة بهذه الطريقة تشتمل منطقياً إدخال البواعث المأساوية . إنها وفق رأي بيرينسون في غير مكانها في اجناس التصوير حيث تكون ، خلافاً لما في الأدب أو المسرح ، ثابتة مرة واحدة في لحظة وإلى الأبد فلا ينمو الحدث ولا يتبدل . الفنان « يجب ألا ينسى أن الوجوه المصغرة ، ونظرات المحتضرين أو الأبطال الواقعين في ذهول . والأجساد المتلوية وهي تعاني تضايقنا أو تدفعنا : إنها لم تخلق كي تقوي الشعور بالحياة بل على العكس كي تضعفه . »

في محاكمة بيرينسون امر صحيح قطعاً . إن المعاناة والهول ، وخصوصاً حين يبلغان الحد الأقصى ، وخصوصاً حين يثبتان مرة واحدة وإلى الأبد في الصورة يصعب تأملهما طويلاً . إن عملاً إبداعياً من



هذا القبيل حتى لو كان عبقرياً مثل « إيسلام » لغوياً يصعب جعله زينة للغرفة . فاذا علقتموها في منزلكم فيما ان تألفوها بحيث لا تعودون تلحظونها او - في حال تأملها باستمرار - ان تغامروا بان تتشوشوا . إن أمثال هذه الأعمال الإبداعية فعلاً لا تصلح لزينة الغرف ولا للاستمتاع الشعوري ، ومن ثم فهي لم توضع للزينة ولا لتسلية الاحاسيس .

من المنطق أن نفترض ، بعد كل ما قيل ، ان افكار بيرينسون هي تعبير عن شعور رفيع متفائل بالجمال وبمغزى حياة الانسان . لكن ليس نادراً في مجال الفن أن تكون احوال بحيث يختبئ الامل وراء انعرض المتساوي المتجهم وأن يكن التساؤم وراء النظرات الحبوية . والحال هي كذلك عند بيرينسون الذي اراد أن يعبر عن مواقفه فتلا فكرة ارثر بالفور : « تاريخ الانسان هو عارض قصير طارئ في حياة كوكب من اصفر الكواكب الموجودة . » وقد اضاف بيرينسون الى هذا الافتراض المعروف افتراضاً آخر يتماشى مع مبادئ الوجودية : « اجل . الانسان محكوم بأن يختفي . وما دام ذلك لم يحدث ، عليه ان يسعى كي يعيش حياة انسانية .

لقد قيل إن بيرينسون خلافاً للكثيرين من الفلاسفة ومن نقاد الفن المتفلسفين هو ، دون جدال ، يعرف الحقائق الفنية التي يتعامل معها . وكما يوجد علماء يشكون عدم معرفة المادة الفنية يوجد مؤرخون للفن ضعفاء في التعميمات النظرية . وقد اظهر بيرينسون ، على الرغم من براعته ، احادية الجانب في الذوق ، لان ذوقه مرتبط بنظرة علما احادية الجانب للفن . وبفعل هذه النظرة اتبع عن دون وعي مبداً جمالياً معيباً - هو النمذجة ، واصفاً للفنان ما ينبغي ان يعبر عنه ولا ينبغي . لقد اهتم المبدأ الواقعي حول الإحاطة بالحياة بكل متلائها وصاغ صراحة موقفه السلبي من الواقعية ذاتها كنهج إبداعي . ومع انه ناقش التأكيدات على انه من انصار « الرؤية الفنية » فقد اظهر المؤلف في تحليلاته ان انتباهه موجه فقط نحو المركبات التشكيلية .



معلوم أن بيرينسون ليس غير خبير في مجال النظرية بحيث لا يعرف أن العمل لا يقتصر على تلك المركبات وأن « لديه الكثير جداً مما يقوله لنا » المسألة هي أن بيرينسون قد قسم هذه « الأشياء » ميكانيكياً إلى أشياء جمالية وإلى خالية من المعنى الجمالي ، وقد ألحق بالفئة الثانية كل العناصر ذات الطبيعة الأخلاقية أو الفلسفية واعتبرها خالية من القيمة في النشاط الفني .

لا يريد كلمة أمام عمل عبفري مثل « المحكمة الرهيبة » لميكل أنجلو - فلنقدم مثلاً مأخوذاً من بيرينسون نفسه - يمكن أن يحس الإنسان متعة فنية « دون أن يقال له ماذا تصور » اللوحة الجدارية . الأسلوب الذي بني به كل شخص من الشخص ، الأسلوب الذي وضع به كل هذا الحشد من الأجساد ، تعبيرية خط الكفاف ، الوصل العضوي للبقع اللونية ، التوزيع البارز للضوء - كل ذلك يؤثر فينا عن طريق الحس وحده . فإذا قلنا أسلوب بيرينسون واستعملناه مع نتيجته غير المنطقية التي تؤدي إليها فعلينا أن نقبل بأن حتى هذه العناصر الجمالية « النقية » في الواقع هي غير نقية تماماً لما يقوله لنا الناقد الفني ، في بناء الأجساد وفي حركاتها المعقدة والمتناقضة ، في تنظيم المسافة المتعددة الوجوه وغير المحدودة من الجنة إلى الهاوية ، في التصادمات المتعارضة بين الضوء والظلام تكمن معرفة ضخمة بالتشريح الإنساني والبصريات والقوانين الفيزيائية بالنسبة لذلك الزمن . ومع أن التشريح والبصريات وقانون الجاذبية لا تحتوي قطعاً أي طابع جمالي فليس علينا أن نعتبرها دون أية أهمية للنشاط الفني . . فإذا لم يكن الفنان ملماً بهذه الأشياء فلن يوجد عمله الفني ومن ثم لن يوجد التأثير الجمالي . وإذا قلنا « بإخراج » هذه الأشياء من اللوحة الجدارية كي يبقى فيها ما هو جمالي « نقي » فقط فماذا سوف يبقى فيها في الواقع ؟ هواء . .

في العمل الفني - أعني الأصيل - لا توجد ولا يمكن أن توجد سوى العناصر الجمالية . كل جزء أصيل ، سواء كان علمياً أم فلسفياً ، أم



أخلاقياً طبيعياً وقد أذيب في الكيان العضوي الشامل للعمل الفني يتحول إلى مكون جمالي للإيقاع الجمالي الكلي . إن الفكرة العامة أو الأخلاقية المصاغة في فكرة جمالية ، والمبادئ البصرية أو التشريحية تتحول إلى رؤية فنية ، وترتفع العواطف الانسانية العامة إلى مستوى المعاناة الفنية . قد تظهر هذه العناصر غريبة عن الجوهر الجمالي ومقحمة ميكانيكاً فيه إذا لم تتحول إلى جزء لا يتجزأ من الرؤية الفنية الشاملة للمؤلف ، أي إذا كنا أمام عمل مرقع نظرياً ، وليس أمام عمل منحوت عضوياً ، حيث انفكرة والشعور والخيال وتناولات التعبير تتحول إلى كيان تعبري صلد .

وليس ثمة ، بعد ما قيل ، ما يمنعنا من أن نسير بنظرنا على لوحة ميكيل أنجلو الجدارية وأن نستمتع بفناها الشكلاني . فهي تنساح كفاية ومتنوعة جداً حيث تضمن لنا نزهة طويلة . لكن ذلك سيكون نزهة ، أو تنقيل نظر عابر على ، السطح سيكون حتى من حيث الاستمتاع الفني شيئاً «ثرهلاً» قياساً إلى «التأمل الفني الحق» . فالتأمل الفني الحق يتطلب أن نتوغل في مغزى المشهد ، وبتعبير أدق في هذا المعرض من المشاهد التي وحندها الفنان في إطار تعارض ضخم محزن ، عاكساً مصائر البشرية بأسرها ، الأمر الذي يعادل في فن تلك الأزمنة من حيث عظمتها «الكوميديا الإلهية» لدانتى .

فلنحاول ، دون أن نزعم الكمال ، ودون النزعات البصرية السطحية ، أن نرى بعض جوانب هذا العمل الضخم التي اتخذها بيرينسون نفسه مثلاً والتي يندر أن تقترن بموضوع المعاناة .

قليلة في التاريخ هي الأعمال التي كانت موضوعاً لهذا القدر من التقويمات المتناقضة والمضحكة التي تعرضت لها الجداريات في هيكل سيكستين ، و « المحكمة الرهيبة » قبل سواها . فقد اتهم الفنان بأنه دون أخلاق من قبل بيتر اريتينو المشهور بكتابات غير الأخلاقية وقد كتب : « يسمح برسم مثل هذه الأشياء على جدران حمام للدعارة وليس في



هيكل الكنيسة الأقدس من كل الكنائس . قلوبنا محتاجة إلى نعمة الرحمة أكثر من حاجتها إلى نعمة الفن . » وينضم إلى الجماعة آخرون معاصرون له يكتشفون أنهم صوروا بين حشد المحكومين الخطاة . وقد احتج أحدهم وهو بياجو تشينرينا الذي استخدم في هيئة مينوس إلى أنبأيا بولس الثالث فأجابه البابا مرحباً : « ليس بمقدوري انقاذك من الجحيم . نو أن الأمر متعلق بالمظهر لاختلفت الحال ، أما هنا فلا يمكن فعل شيء . » ولكن البابوات يتغيرون وتتغير الأذواق ، فقد أعلنت الحرب طوال قرنين على رسوم الفنان الجدارية ولم تكن دائماً كلامية إذ غطيت أجساد أبطال ميكل أنجلو من الأعلى بأقمشة ملونة .

ومعروف أنه من غير النادر أن ينقضي زمن طويل إلى أن يقبل المجتمع الأعمال المجددة ويثمنها . ونادرة هي الحالات التي يطول فيها هذا الزمن أكثر من قرنين . نقول « أكثر » لأنه حتى في القرن الماضي توالى تدفقات الاستنكارات حتى من قبل الفنانين . عام ١٨٢٨ علق الرسام الانكليزي بنجامين هيدن على هيكل سيكستين : « إذ ترى خطوط الكفاف مثل نوع من الأسلاك فذلك أسلوب عظيم . أياد ملتوية ، وجوه مصغرة ، رجل في الهواء والأخرى ممدودة بعيداً عن الحشد - حتى لتسأل كيف ستعود - هذا أسلوب عظيم . . . كل شخص من أشخاصه يبدو وكأنه مستاء حتى الموت وأنه قد يرد بضربة سيئة . وإذا ينام الأبطال فإنهم يبدو وكأنهم مستعدون لأن يرفسوك ، وإذا يستيقظون ويتحركون يخيل إليك أنك تسمع طقطقة عضلاتهم » .

إذا نحينا فظافة السخرية جانباً فإن التقويمات الواردة أعلاه لا تمتاز وخصوصاً عن موقف بيرينسون من « عيد » ميكل أنجلو في اللوفر . لكل حق إبداء الرأي . وغير المؤلف هو أن حتى المعجبين بالفلورنسي العظيم لا يندر أن تتباين آراؤهم لدى شرح اللوحات الجدارية .



ظل ميكيل آنجلو يعمل طوال أربع سنوات في سقف هيكل سيكستين وعمل طوال خمس سنوات في « المحكمة الرهيبة » . قد يقول قائل إن تسع سنوات من حياة عبقرى شيء كثير على سلسلة من الرسوم الجدارية ، وخصوصاً إذا أولينا انتباهاً لراى ليونىاو فينتورى بشأن ان ميكيل آنجلو « في التصوير لم يبلغ ابدأ المستوى الذى بلغه في النحت » لكننا غير ملزمين بأخذ هذا الراى بعين الاعتبار . بل وتقول إنه مضحك . ليس لأنه من المضحك معارضة جانبين غنيين لابداع واحد ، أحدهما الآخر ، وحسب بل ولأنه من المضحك التقليل بوساطة مثل هذه المقارنات من شأن عمل ضخيم مثل لوحات سيكستين الجدارية . هذا العمل . الإبداعى ظاهرة فريدة ، وقمة لا تطل في كل تاريخ الرسم الجدارى العالمى ، ومثال هذه لا تقاس بمقاييس بائسة . إذ قال لكم أحدكم إن نحت ميكيل آنجلو أعظم من تصويره فكونوا على ثقة من أنه لم يفهم تصويره وأنه يحاول الظهور في مظهر من يفهم نحته .

تسع سنوات، هل هي كثيرة أم قليلة؟ الأسهل أن نجيب : كانت قدر ما ينبغي تماماً . وإذا قوّمنا العمل بالمقياس البشرى المعتاد فعلياً أن نضيف أن تسع سنوات فترة وجيزة . فقد كرس مؤلفون حياتهم كلها لأعمال أكثر تواضعاً جداً من هذه الرؤى الضخمة التى تستعمل على مثل الشخصى البشرية التى لا يخلو أحد منها من المعنى .

ليس جدياً أن نتصور أننا نستطيع ببضع صفحات أن نصف ونشرح هذا العمل الإبداعى الضخم . وليس أقل جدية أن نحسب أن وصفاً تفصيلياً من ألف صفحة يوضح لنا هذا العمل ومن ثم فليس ثمة من سوف يقرأ هذا الوصف . وهذا ، طبعاً ، لا يعنى أننا نستطيع القبول بمقاطع عجفاء مخصصة عادة للوحات سيكستين الجدارية في مقالات عن المعلم . وإن ما يزعجنا في مثل هذه المقاطع ليس فقط قصور الوصف، بل في الأغلب - غياب النظرة الشاملة . لا يتعلق الأمر هنا باختلاف التقويمات والخلاف العادى بين الناس الذين يتجه كل منهم بنظره إلى



ناحية ويرى اشياء مختلفة . لقد قلنا إنه ، خصوصاً لدى شراح ميكيل أنجلو سرعان ما تظهر ظاهرة معاكسة - التكرار ثم التكرار لتوكيدات مقتضبة ، حتى كان المؤلفين يتخوفون أمام فخامة المادة فيبحثون عن المخرج الأيسر منالاً : يعيدون أحياناً صياغة ما سبق أن قيل دون أن يبذلوا جهداً من أجل إضافة شيء من ذاتهم . يكررون لنا حتى القرف أن ما رسم هو صور جبابرة ومردة ، وهيرقليين وأناس خلقين . ويدور الكلام على هذا المنوال بصيغ عامة حول القوة ، والجبروت والديناميكية . وتظهر في كليشيهات أحادية الوجه تأكيدات على الأبعاد الثلاثة ، والشكل التمثالي ووفرة الانكسارات ، والمساحة المقحمة على الجدران . وقيل شيء عن استعمال أو سوء استعمال التفاصيل المعمارية ، وعن نقص الهواء والمسافة ، « للاسكان » . وجرى ذكر التلوين واعتبر « فجاً » حيناً ومترهلاً حيناً وغير معبر ، ورتيباً . وماذا أكثر ؟

هل من الضروري إعداد أنطولوجيا وافية لكل مثل تلك الأحكام . فلنورد بعض الآراء على سبيل المثال . يصل بينيزيت إلى نتيجة مفادها أن الجداريات تمثل « إجمالاً لاهوتياً » . وتخبرنا غابرييلا ريباتشي كورتورا أن « العتاليت » الخارقين يملأون القبة الكبيرة مخضعين إياها لوجودهم الفيزيائي الذي لا يستبدل . « يظهر جلياً أن المؤلف لم تلحظ شيئاً سوى « الوجود الفيزيائي » كما أن بينيزيت لم يذهب أبعد من الموضوع اللاهوتي . لوي ريو لا يكتشف في القبة سوى « وضوح تصويري » وجرأة في اختصار المسافة وقوة تعبير . « وظن جورج ويسمان أن الجداريات « فن شكلاني ، حيث لا مكان للطبيعة ولا اللون ، وقد أخضع للفكرة . » ألم ير المؤرخ ضرورياً أن يوضح ما الذي دفعه كي يصنف هذا الحشد من الدرامات الإنسانية المؤثرة في عداد الفن الشكلاني ولماذا لم يشر إلى هذا « الفن الشكلاني » . المجبر على خدمة فكرة . ويحدثنا أورتيك حول « عمالقة غضاب يسبحون بجبروت أو ينهارون مأخوذين بلعنة إلهية . » يبدو أن الجملة أعجبت جيرمن بلزيرين قبلها ولا انزعاج دون أي تحوير « لعنة إلهية معلقة فوق كل أولئك الأشخاص . . تطوي هذه الأجساد



الهرقلية . « ويتدخل هنا ليونيلو فينتوري الذي يرى على العكس من ذلك أن «منظومة الشخص» تمنح شعور الطمانينة « والتجريد الواقعي» وسط كل هذه المساواة ، حيث كل نموذج حي ومتفرد . أما إن توصف هذه الفلاسفة من التفجيرات والمفانيات والشهوات بأنها « شعور بالطمانينة » فهذا ليس في مقدور كل مؤلف .

الكثيرون من المؤرخين يرون أن التفرد في نسق التصورات تمليه الخواص المعمارية وأن تلك التصورات تمثل كما في أكثر الكنائس منظومة من البواعث الدينية منذ خلق العالم وحتى المحكمة الرهيبة . ويؤكد آخرون أن « المحكمة الرهيبة » هي هنا شيء مستقل ثم يجري التأكيد ميكانيكا على أنها منفصلة تماماً عن الجداريات الأخرى ، المرتبة لا وفق التاريخ التوارثي بل في نسق معاكس بدقة ، يطبق وجهة نظر الفنان الأفلاطونية حول التطور من الأدنى إلى الأعلى ، وهنا - من سكر نوح في المؤخرة وحتى اللحظة العظيمة التي يفصل فيها رب المجد النور عن الظلام .

ومتعلضة جداً أيضاً شروح التخيلات التي على الدفوف وغيرها وكذلك صور القديسات والأنبياء . والأكثر تناقضاً هي تقويمات القيم التكلية للجداريات ونواقصها . يناقش بعض المؤلفين سمات الفنان التوليفية ويلومونه ، مثلاً ، لأن « الطوفان » مكون من مجموعات منفصلة تماماً في حين أن تخيل « المحكمة الرهيبة » كلن متردحاً ومعتداً حتى أنه ليستعصي على التفسير . حسب بعضهم أن توليف هذا المشهد الأخير على شكل دائرة ويرى آخرون أنه مرتب في ثلاث مستويات مستوية . وثمة شارحون لم ينكروا القوة التعبيرية للشخص لكنهم يلومون المعلم لأنه بنى الشكل لا كرسام بل كنحات ، وأنه بزيادته المفرطة ، وبالمظهرات غير المألوفة « بوز » وحركة الأجساد واختصار المسافة قد بذر بذرة كل لتلك الرسل الذين سيظهرون بكل قوة في أسلوب الباروك . وقد وجد ، لحسن الحظ ، غير قليلين من المؤلفين الذين فهموا ميكل انجلو أحسن فهم ، أي فهموه كما هو ، وقبل أن يصيخوا ملحوظات نقدية يسعون



لإيضاح لماذا فعل الفنان هذا الشيء بهذه الطريقة وليس بطريقة أخرى  
وقد كتب غوته منذ عام ١٧٨٦ : « إذالم تر هيكل سينكستين فلن تكون  
لديك فكرة دقيقة عما يكرس له وجود انساني . . . الثقة الداخلية ، وقدره  
المعلم وعظمته تتجاوز كل ما يمكن ان يقال فيه . . . يسيطر ميكيل انجلو  
عليّ في هذه اللحظة بحيث لا أستطيع الاستمتاع بالطبيعة التي صارت  
أقل عظمة في نظري . »

والأكثر غموضاً هو أن قلة يبحثون في هذا العمل الإبداعي الضخم  
عن مغزى أساسي ، عن فكرة موحدة ثم يرضون باستنتاج أن ميكيل  
انجلو قد حكى لنا بضع حوادث من التوراة ، وحيث لا مكان لكل الأحداث  
فقد حشر الرسل والرسولات . وحتى حين يحاول مؤلفون مشهورون  
الوصول إلى استيعاب عام تكون النتائج على الأغلب غير مشجعة . .  
يرى توالينه « أن هذه السلسلة من اللوحات الجدارية تعرض علينا رجوع  
الروح الانسانية المحبوسة في الجسد إلى الله . » ولكن روزابيانكا فينتوري  
لا تميل إلى رؤية الأشياء بهذه البساطة . هي ترى أن « كل هذه البقية ،  
المسكونة ، الخالية من الهواء لا تعبر عن شعور الرسام الخاص وحسب  
بل ترمز إلى الارتباك الأخلاقي والديني والميتافيزيقي لقرن النهضة هذا . »  
إنه لارتباك حقاً . لكن يصعب البحث عنه لدى ميكيل انجلو وفي عصر  
النهضة .

ويرى بعض المؤلفين أن اللوحات الجدارية تمثل قصيدة مأساوية  
عن الضعف الانساني ، ويرى آخرون أنها علواء « قصيدة تاريخية »  
للجبروت الانساني ، وبعضهم يأخذ حجة اقتباسات من رسائل وسونيات  
ميكيل انجلو ويرى في « المحكمة الرهيبة » تشاؤم إنسان بتجارب كثيرة  
وقاسية . ويتسلح آخرون بغير القليل من الاقتباسات ثم لا يرون في  
تشنجات كل هذا الحشد الانساني سوى السعي إلى الرب .  
ويؤكد آخرون - باقتباسات أو دون اقتباسات - أن لا جدوى من البحث  
عن فكرة موحدة أو عن خلاصة لهذه الجداريات المبنية على الموضوع  
المألوف للميراث القديم والجديد الذي تعامل معه الفنان قبل استطاعته .



وفيما يتعلق خصوصاً « بالمحكمة الرهيبة » فإن الكثيرين من الشارحين على رأي مفاده أنها لا يمكن أن تكون مرتبطة بالجداريات الأخرى وذلك لأنها قد تقلت بعد ربع قرن . ويرى ليونيلو فينتوري أن « الكون بأسره يفصل هذين العاملين » لوحات السقف و « المحكمة الرهيبة » .

إن التناقضات في تحليل المجموعة تطرح أيضاً حول منظومتها يرى لوفينغ غولتشيدير أن « المجموعة محاطة بثلاثة أحزمة » لكن لوي ريو يؤكد أن اللوحة الجدارية موحدة في « عنقودين بشريين » . ولا يرى تديره شاستل « أحزمة » ولا عناقيد ويعلم بشجاعة أنه لا يوجد « أي مبدأ للمنظومة : فراغ أزرق حيث تنهض وتسقط أجساد عارية . » وراي فينتوري يكاد يكون مثل هذا الرأي : « فراغ : لون سماء أسود ضارب إلى الزرقة ، مسافة دون عمق ودون نهاية . » وثمة مؤلفون مساهمون ينسون بجلاء أن حتى الفراغ يكون منظوماً في التصوير إذا أمكن عموماً ، الكلام على فراغ في هذه الجدارية المسكونة بمئات الأشخاص .

وفيما يتعلق بالشرح الكامل « للمحكمة الرهيبة » يرى فايسباغ هنا « تفتحاً للأسلوب البطولي . » وهذا مناقض تماماً لرأي الناقد الفني الماركسي الذي يرى أنه لا يبق في العمل مكان للبطولة . وذلك المؤلف يرى أن المجموعة تمثل « دولاباً ضخماً للحظ يدور جاذباً في جريه الجديد والجديد من الكائنات البشرية التي لا يستطيع أحد منها النجاة من القدر . لدى مثل هذا التفسير للكلوثة الكونية لا يبقى مكان لبطل والنشاط البطولي ، ولا يبقى مكان للرحمة . » أراد ميكيل انجلو أن يظهر لا جدوى كل شيء أرضي : هلاك الجسد ، العجز أمام حكمه القدر الأعمى . وبثلاث كلمات الميل إلى « تفكير تشاؤمي عميق » .

لا يصعب أن نكتشف في هذا الشرح تأثير التناول الواسع في الفن الغربي حول أن « المحكمة الرهيبة » هي عمل إيداعي تشاؤمي ، يظهر عجز الإنسان أمام القوى العليا . ويتمثل اسهام الناقد في أنه لم يدع هذه « قوى العليا إله بل دعاها القدر . ويؤكد ليونيلو فينتوري دعماً لهذه



الاطروحة نفسها أن ميكيل انجلو قد وصل إلى « التشاؤمية » . كل ملمح يعبر عن القنوط والعداوب ، هذه نهاية المعظم ، وليست قيامة ، المسيح لا يحاكم بل يلعن .. هذه لحظة المعاناة الوشيكة المشاملة أكثر مما هي محكمة رهيبة . إنتقام للرب ينسكب فوق العالم . « وصاغت روزا بياتكا فينتوري الخلاصات ذاتها : « المسيح بأشارة انتقامية يصب غضبه الإلهي على المختارين والمدانين . » ولا يضيف شيئاً إيلي - شارل فلامان : « هنا تسيطر القوة القظة والخوف فقط . وميكيل انجلو يصور الحكم الحقيقي على الجنس البشري . » وتردد غابريلا ريباتشي - كورتوا اللازمة ذاتها : « المحكمة الرهيبة يراها ميكيل انجلو مثل عاصفة تنقض على مسكونة من العمالة . ونهدد بهلاكها » .

من أين يأتي هذا التناغم إلى هذه الجوقة غير المنسجمة ؟ لقد ذكرت أحد الأسباب : إنه التكرار الآلي لما قاله الآخرون ، وذلك بسبب عدم الرغبة أو عدم الكفاءة للفوص في تحاليل العمل الضخم . السبب الثاني المحتمل يفهم من تلقاء نفسه : « القراءة » السطحية واللامبالية المجدارية . والإيضاحات الأخرى يصعب احتمالها ، لقد وضع ميكيل انجلو « المحكمة الرهيبة » لا ليخاطب عابرة من مستواه بل الناس العاديين . وبالتالي فلما أن يكون قد فشل أو أننا لم نظهر الفطنة والتعاطف اللذين توقعهما المعلم منا .

مع كل تعقد المجموعة التي يملأ وصفها صفحات كثيرة فإنها منظمة بمهارة . الأمر الذي يسهل توغلنا فيها واستيعاب مفزاها . وكما ذكر سابقاً فإن نظرننا بحكم العادة ، أول ما يتجه إلى يسار المركز فنرى أول ما نرى سيل المنبعثين من الموت يتوجه نحو السماء ويصل بنا إلى شخص المسيح المركزي ثم تستطلع أنظرننا الجماعات الأخرى - الملائكة في الأعلى يحملون رموز العدايات - الصليب والسلم للجلد - ووسط حشد الرسل والأنبياء والصالحين حتى المتهلوتين في القسم الأيمن نحو مملكة مينوس للخطاة .



إن صورة المسيح التي يتجه النظر إليها سريعاً كأنما هي السبب الأول للتفسيرات الخاطئة . إن شرح ميكيل انجلو هو غير عادي فعلاً . فهذا ليس المعبود المعنوي ذا العينين المعذبتين . الغفوريين . هذه صورة حاكم لا يرحم متين الجسم قوي العضلات ، لا أثر للتسامح في وقفته المتوعدة ووجهه القاسي . ويفقد بعض النقاد التربة تحت أقدامهم مرتعشين لرؤية صورة الحاكم المهيمن المعلقة فوق الجميع . مثل غيمة تحمل العواصف فيصلون إلى نتائج مجردة من نوع التي اقتبست : « ليست قيامة ، بل نهاية العالم » ، « كارثة كونية » . « غضب إلهي على المختارين والمدانين » « حكم على الجنس بأسره » وما شابهها .

إن كل تفحص هادي ، بانتباه لهذا العمل الإبداعي يمكن أن يقنعنا بسهولة بأن المختارين هم مختارون وأن المدانين هم مدانون وأن المسيح . قطعاً ، لا يعد لإزالة البشرية بأسرها بل هو يفصل القمح عن التبن ويميل إلى إقامة عدالة سامية وليس لإحداث كارثة كونية . صحيح أن الإنفعال في هذه الدرجة أو تلك يشمل لا الخطاة وحدهم بل جميع المتشاركين في الحدث . لكن هنا الإنفعال يختلف لدى الأبطال المختلفين . وإذا لمع الانزعاج والمعلقة لدى الصالحين والمتجسد بقوة خاصة بالصورة المؤثرة لوالدة الإله فليس مرد ذلك لكون المسيح سيرسل بإشارة من يده إلى الشيطان الرسل وأمه بل لأنهم في حضرة أمر عظيم ورهيب . في هذه اللحظة المصيرية يحسم مصير كل إنسان .

يرى يوستي أن هذه الجدارية هي « كلمة ميكيل انجلو الأخيرة في الفنون التشكيلية . » والأصح أن نقول « الكلمة الأقوى » فهي ليست الأخيرة قطعاً . يكفي أن نتذكر أن المعلم سيقدم نتاجات مذهلة مثل « بيتا روندانيني » وفيما يتعلق بالتصوير فإن « الحكمة الرهيبة » إذا لم تكن الخاتمة فإنها حقاً قمة يصعب أن تقارن بها جداريات هيكل بولس .



كتب دفور جاك محققاً : « بعد » المحكمة الرهيبة « صار كل الفن الإيطالي ميكيل انجلوي . . . . . » . حين يقال إن ميكيل انجلو صار قدراً للفن الإيطالي فسبب ذلك هو تحديداً « المحكمة الرهيبة » . واليوم أيضاً ليست كل التقويمات للجداريات ، طبعاً ، على مثل هذا القدر من الإعجاب . لقد وجد نوي ريو أن العديد من الصور ليست « موفقه جداً . . . المسيح المتوعد يشبه كثيراً أبولون بيلنديرسكي . . . والتأثير الذي مارسه هذه الرائعة كلن سيئاً . » ثم يكن التأثير سيئاً ، بالطبع . مع أن النوايب لم تنعدم . لقد تنبأ ميكيل انجلو بأن الكثيرين من الحمقى سيستفيدون من فنه ، وقد تحقق ذلك . وإذا وصل بعض الخلف – وإن ندعوهم حمقى – الى بعض التطرفات ، ونقاط الضعف الملحوظة في لباروك فما ذنب المعلم في ذلك .

نحن بعيدون عن الفكرة القائلة بأن الادبيات حول جداريات سيكستين طافحة بالاحكام الخلافية وغير الدقيقة ، وبغض النظر عن هذا التفاوت الطبيعي في الآراء في مثل هذه الحالات فإن تفسيرات مؤلفين معينين تحتوي على العديد من الأشياء الصحيحة ، دون أن نتكلم عن القيمة التاريخية الصرف لبعض الدراسات . ودون أن نناقش كل ما كتب ودون أن نتخذ مظهرات اكتشافية فلنحاول التوصل بأنفسنا الى نتيجة هي بالنسبة لنا فائقة الأهمية في هذه المناسبة ، في حين يعتبرها مؤلفون آخرون دون مغزى : الفكرة الأساسية للعمل التذكاري إذا كانت موجودة .

يخيل لنا أن المفتاح هو ما يحاول بعض الشارحين استبعاده من المجموعة – « المحكمة الرهيبة » . حين شرع في نيسان ١٥٣٦ في هذه المهمة العملاقة لم يكن ميكيل انجلو بحاجة إليها . لقد بلغ المهارة والمجد وتلقى من البابا ١٢٠٠ ذهبية دخلاً سنوياً ، ولم يكن ينقصه العمل كنحات أو كمعمار . وفوق ذلك كان قد تجاوز الستين من عمره ، وقد مرض وتعب . والكنيسة فوق ذلك لاتتيح إمكانيات قيام عمل تذكاري .



واللحصول على المساحة المطلوبة اقتضى الأمر إتلاف لوحات جدارية لبيرو جينو وليكيل انجلو نفسه ، وإن تسد نوافذ ويقام جدار داخلي كي يوجد أساس للوحة الجدارية . فما حاجة النحات المشهور إلى كل وجع الرأس هذا بعد أن قال لغازاري « إن التصوير وخصوصاً الجداري لا يناسب المستين » ؟ وهو خير ويعرف كم يكلف من الجهد تنفيذ فكرة : مجموعة فيها أكثر من ١٠٠ شخص فوق جدار عرضه ١٣ر٥ متر وارتفاعه ١٧ متراً .

لا يمكن أن يكون الجواب إلا واحداً : أدرك ميكيل انجلو أن سلسلة الجداريات غير مكتملة ، وأن الدراما العظيمة ينقصها نشيد الختام . وكي يضع النشيد الختامي الضروري قبل هذه المهمة الضخمة التي تبدو وكأنها فوق الطاقة ، والتي ستكلفه خمس سنوات من العمل المتوتر الذي ستولد منه أكبر لوحة جدارية في روما وأكثر الأعمال درامية لعهد الانبعاث .

من غير المسموح به . في رأيي ، في هذه الحال أن تفصل « المحكمة الرهيبة » عن التصويرات التي سبقتها أو أن نشرح الأعمال السابقة من دون « المحكمة الرهيبة » برغم أن فترة ربع قرن تفصل بينهما . محتمل أن ربع القرن هذا كان ضرورياً للفنان ليصل أخيراً إلى فكرة الدراما ، هذا الربع قرن من العمل الثوب ، من المواجهات المأساوية ، من المعاناة القلبية ، من الهزات الاجتماعية ، من الحروب ، وأعمال الحرق والفظاعات ، كاف كي تتوضع المأساوية البشرية بكل ضخمتها .

« المحكمة الرهيبة » . إنها تصادم خرافي مولود من خيال شخصية متناقضة . ما أبسط ذلك . كون ميكيل انجلو شخصية متناقضة يظهر في شهادات معاصريه ، ومن عمله الإبداعي . القلب الذي أدمته الدرامات الشخصية يكون في الغالب أكثر قبولاً للدرامات البشرية وهذا معروف أيضاً . أما إبداع جداريات سكستين فيلزمه شيء آخر أيضاً عدا القلب الحساس والموهبة الجبارة . يلزمه بعد نظر كبير وفكرة عظيمة ، يلزمه ذلك



الذي يعتبره مؤلفون مثل بيرينسون وبراً زائداً . كانت الفكرة العظيمة  
ضرورية لخلق هذا العمل الكبير بقدر ما هي ضرورية المعارف التشريعية  
لخلق صورة .

الفكرة العلمية العبقرية يمكن التعبير عنها في أحيان كثيرة قانون  
موجز . يصعب إخضاع الفكرة الفنية العبقرية للقوينة . إنها تصبح فنية  
لأنها تنمو في وفرة من الصور ، تكون معقدة في الأغلب ، وتكون أحياناً  
متناقضة ، ولا يمكن التعبير عنها كلامياً دون افقارها وتبسيطها . ومع أننا  
مضطرون إلى اللجوء إلى الكلمات فلا ينبغي أن ننسى أنها مجرد انعكاس  
شاحب ومبسط لمقلوبه العمل الإبداعي .

وكيفما نظرنا إلى جداريات ميكل انجلو فإنها ستبقى حتماً في  
وعينا مطابقة لحكاية التوراة : خلق العالم الذي سيصبح مسرحاً للدراما  
الإنسان ، خلق الإنسان نفسه . أعمال الإنسان ، وأخيراً اللحظة التي  
يدعى فيها الإنسان ليحاسب على أعماله ، الفنان هو الذي جمع  
استطرادات الحكاية من أساطير كتابية كثيرة . ومن هذا الجمع تتكون  
وجهة نظر سوف ترن بقوة خاصة في الشرح . المجموعات التسع المركزية  
فوق السقف موحدة المعنى في مجموعات ثلاث نستطيع أن نسميها  
ظهور العالم ، ظهور الإنسان . ظهور الخطيئة . الجداريات الأربع  
تحت زوايا السقف الأربع تمثل تطور باعث آخر مناقض للباعث على  
الخطيئة : التفكير . بهذين الموضوعين الأساسيين ترتبط التصورات  
الأخرى في السقف . فوق الدفوف والمناظر ينتظم اتجاهان واضحان :  
"رسل والرسولات في جانب يشيرون إلى درب التكفير على الجانب الآخر  
أسلاف المسيح الذي سيجلب الفقران والذي سيصير أضحية التكفير .

وها هي الدائرة تكتمل « بالمحكمة الرهيبة » . لا تكتمل بالصلب ،  
هذا المشهد المرعش لكنه مطمئن في الوقت نفسه ، ذلك لأن المسيح قد  
هلك من أجل خلاصنا . إنها تكتمل بنشيد ختامي من سفر الرؤيا عظيم



ورهب من الحساب الأخير . المسيح لا كضحية بل كقاضٍ كلي القدرة ينتصب فوق جموع البشر رافعا يدا متوعة بإشارة العقاب الذي لا يرحم .

من أجل هذه الخاتمة الضخمة والمصيرية للدراما ضحى ميكيل أنجلو بخمس سنوات من حياته . من الصعب أن نحزر ما كانت طموحاته تعبيري لكن النتيجة تترك انطبعا ضخما في المعاصرين . حين كشف الستار عن اللوحة الجدارية في ٢١ تشرين أول عام ١٥٤١ خرب البابا بولس الثالث على ركبتيه مرتعشا وقال : « لا تهلكني يا إلهي بسبب خطاياي حين تجيء في يوم المحكمة الرهيبة » .

وميكيل أنجلو ، طبعا ، لم يصور هذا العمل لهدف واحد فقط هو إضافة البابوات ومواديته مع انه كان مؤهلا لأن يرحمهم . كي نفهم المغزى الحقيقي لهذا المشهد من النشيد الختامي يجب أن نعود إلى مشهد الاستهلال . وكي نتعمق في « المحكمة الرهيبة » يجب أن نتذكر « التكوين » نرى في هذه المجموعة الجبلية الأولى إله المجد يفصل النور عن الظلام بإيماءة مقتدرة . وفي « المحكمة الرهيبة » نرى الشيء ذاته : المسيح يشير كي يفصل النور عن الظلام . والفرق هو أنه في الصورة الأولى ثمة نور وظلام القوضى وفي الثانية ظلام ونور الأعمال الانسانية وكل ما عدا ذلك من استطرادات حشرت بين المطلع والختام هو تاريخ لهذا الصراع الأبدي بين النور والظلام ، وهنا تكمن الفكرة الأساسية لهذا العمل الابداعي الأثري ، وهنا الفكرة الموجهة للمبدع ، إذا كان يمكن التعبير بالكلمات عن فكرة فنية لأحد العباقرة .

النور والظلام – هما طرفا التصادم . لكنهما ليسا القوى الفاعلة في الدراما بل هو الانسان ينتصب بين هذين القطبين ، والانسان ، الحر بأعماله والمزق بالدوافع المتناقضة . الانسان الساقط في مهاوي الخطيئة أو السائر بمشقة نحو التكفير . معركة عملاقة مع نفسه ومن



اجل نفسه أو ضد نفسه ، ذاك هو التصادم بين النور والظلام . حر في أعماله لكنه مسؤول عن أعماله - ذلك هو المخرج الذي لا رحمة فيه .  
درب الحقيقة ودرب الخطيئة يؤديان حتماً إلى العقاب .

كتب الكثير عن القوة الجبارة للشخص في هذه الجداريات . بل ويفرط كثير . ولم يكتب اقل من ذلك عن فجاعتها ووعيدتها . فهأيدن المسكين ، كما ذكرنا ، قد خشي من أن يتلقى رفسة من أحد الرسل أو إحدى الرسولات . ومع أن رومان رولان كان مفعماً إعجاباً فقد قال :  
« هذا عمل مخيف لا تستطيع النظر إليه بدم بارد إلا إذا لم تفهم شيئاً .  
إنه يخنقك ، إنه يلهبك . لا منظر ، لا طبيعة ، لا هواء ، لا رقة ،  
وتقريباً لا شيء انساني... هندسة لأجساد في تشنجات ، فكرة ، جافة ،  
متوحشة ، قاسية ، مثل ريع جنوبية في صحراء رملية . لا زاوية صغيرة  
من الظل ، لا ينبوع لتبل ظمأك . زوبعة نارية » .

كل واحد يتجه إلى العمل الإبداعي بمشاعر مختلفة ، لكن انطباعات  
مؤلف مثل رولان كما يخيل لنا تؤدي إلى تصوير مشوه قليلاً للوقائع .  
نقد واتر ميكيل انجلو فعلاً الايفاع المشهدي بسبب برودة معرفته كنهات  
تجاه هذا النوع ، وقد ذكر ذلك في رسائله . فلم يرسم الفنان ، إلا فيما  
ندر ، أي جذع أو أية مساحة ما لم توظف توظيفاً ضرورياً للمجموعة .  
وكل ما سوى هذه الملحوظة الصحيحة مما اقتبسناه من رولان يصعب  
قوله . ففي الجداريات رقة وانسانية ، بل ما فيها شيء سوى الانسانية  
وهي مذهلة في غناها . والمشاهدون الذين يرون في شخص ميكيل انجلو  
قوة فجة فقط ويصلون إلى حساباتهم احادية في التعبير مضايقة ،  
بذكرون بالاوربي الذي يرى كل اليابانيين متشابهين . ضروري لا  
الانطباع العام وحده ولا الإعجاب وحده بل النظر المتاني والتأمل المستمر  
كي يتم اكتشاف أن هذه الشخص ليست رتيبة بل هي على العكس من  
ذلك تعكس بغنى كبير كل مقام الظروف الانسانية ، تشتمل على التأمل  
والانفعال العاطفي ، والسوداوية ، والفرح الحياتي ، الوداعة والتمرد ،



«ترقة والغضب ، التعالي والتواضع ، السخط والإذعان ، الأمل والخوف ، الانفعال والقنوط ، الجرأة والذهول .

يكفي أن نتذكر لوحة « خلق آدم » - وقد تكون الأشهر في المجموعة كلها - كي نرى أي تلوينات دقيقة للشعور الانساني قد استطاع المعلم التعبير عنها . ملمح إله المجد ملطف بالحب . وفي هذا الحب نلتقط رعشة ما من رعشات القلق ، فكان الخالق يحزر التجارب اللاحقة والسقوط المقبل لولئده . وجه آدم أكثر جموداً من وجه مخلوق أوقف من نوم عميق ولا يكاد يحركه شعور بالعرفان البنوي . الحوار الصامت لهذين النظيرين - أحدهما مهيمن ، والآخر مدعن ، الحوار الصامت لهاتين أيديين الممدودتين ، اليد السيدة المقتدرة للخالق الذي يهب الحياة ، واليد الأخرى التي دون إرادة ودون قوة المخلوق المستيقظ على الحياة - كل ذلك في تناقض حاد مع سروح الكثيرين من المؤلفين الذين لا يرون في أبطال ميكيل انجلو سوى قوة عملاقية وتوتر عملاقي .

وبدهي أنه لا تهيمن في هذه الجداريات العواطف تحت الصوتية ولا التجارب الرقيقة . وبدهي أن الجو الأساسي هنا تحدده تفجرات عاصفة ، ومشاعر فجأة ، ومواقف مأساوية . فهل نبحث عن السبب فقط في جهامة طبع فنان تجاسر على أن يكتب : « من يريد أن يجد نفسه وأن يتمتع نفسه عليه إلا يبحث عن التسلية والمتع . عليه أن يفكر بالموت ! لأن هذه الفكرة وحدها تقودنا إلى معرفة الذات » .

إن سبب الترنيم المأساوي المهيمن في جداريات هيكل سيكستين متجذر قبل كل شيء في المصير البشري نفسه . ليست نظرة المعلم السوداء بل جوهر الدراما البشرية هو الأساس لهذه الإيقاعات الجهمة والحزينة . وعبقورية نظرة ميكيل انجلو تتمثل في أنه نجح في الوصول إلى هذه الفكرة العميقة ، وأدركها على اعتبارها مصدراً للجمال . الحقيقي . النضال المستميت ضد الظلام والفوضى ، السعي الذي لا يقهر إلى الظفر . صعوبة التماسك وسط الكوارث ولانهيارات ، هناك في الأعلى نحو النور ،



نحو ما لا يطل ، وفي الوقت نفسه هذا التوق إلى المثال ، ذاك هو واقع الإنسانية والجمال الحق .

« المحكمة الرهيبة » هي ضرب من النتائج الذي يقول لنا إن الاهتمام بمواضيع المعاناة قد يجد تفسيراً جزئياً في مبدأ التصعيد . ووفقاً لتحديد كانت فإنه إذا كان الجمال « يفتن » فإن التصعيد « يثير » . وحين تثار بسوء فليس لزماً أن يكون هذا الشيء جميلاً حتماً ، كي يشد اهتمامك . نقف في شارع حيث حدث حادث ما مع أننا نعرف جيداً أن النظرة لن تجلب لنا شيئاً جذاباً بل على العكس . إننا نقف إما بسبب من فضول تافه أو تأثراً بمصير الضحايا وذلك تبعاً لما نمثله كأناس - ذوي ساقين أو بشر .

إن نظرية التصعيد تحمل خاتم عبقرية كانت ، لكنها تحمل أيضاً "حلاية الجانب التي لديه" . لقد درس كانت التصعيد من حيث مرتبته الرياضية أو الدينامية . في الحالة الأولى يكون « التصعيد هو الشيء الكبير اطلاقاً » والتصعيد في الحالة الثانية هو جبروت الفوضى الطبيعية ، كالأوقيانوس مثلاً « يشبه هاوية تهدد بابتلاع كل شيء » . وقد حدد كانت ، عموماً ، ظواهر التصعيد في علاقتنا مع الطبيعة وفي تجربتنا تجاه عظمة الطبيعة ، في حين تهمننا تجارب أخرى كبشر .

ليس عسيراً ، طبعاً ، أن ننقل أحكامنا من الأحداث الطبيعية إلى النشاطات الإنسانية وأن نبحث هناك عن سمات الجبروت والسمو والعظمة . وهذا سيساعدنا على أن نفهم طابع إنفعالاتنا أمام مظهر البطولة والفداء ، لكن لا يتضح كل شيء لأننا نعاني الإنفعال أيضاً أمام مشاهد المعاناة وحيث لا وجود للبطولة .

فلنتأمل على الأقل في الارتفاع إلى جو السمو . الأفضل أن نعود إلى مكان حادث الطريق . ففي نهاية الأمر يظهر دائماً موضوع المعاناة كذئب كبير أو صغير . والأذى دائماً يسترعي الاهتمام - سواء كان فضولاً



مبتدلاً 'م' تأثراً بمعسر الضحايا . وها نحن في مكان الحادث . تل الجبلجة  
المشؤوم العاري . ضاحية-مدريد ليلة التدمير الجماعي . ميدان هيووس  
الدامي بفعل التقطيع الضاري . المسكن العمالي الأصم في شارع -  
ترانسوتن حيث ترتمي في ضوء الصباح البارد جثث أناس قتلى . ماذا  
يجعلنا كالمخدرين أمام هذه المشاهد المذبذبة التي سنتجاوزها من ثم  
سريعاً ، هذا إذا حافظنا على مزاجنا الهادئ والرائق .

أبسط الأمور أن نقول : الفضول . فعند حدوث مكروه يحرص  
الإنسان على أن يعرف ما جرى . يراهن الفنانون المتوسطون على الحافز  
المثير للفضول إذ ليس لديهم ما يراهنون عليه سواه ، ولا تنذر استفادتهم  
من فضول الجمهور . إن فرعون الذي كان يراقب من غير انفعال كيف  
يقطع حاملو الأخبار السيئة ، ولوط الزاني بينلقه على خلفية الخراب  
والحرائق ، ومصارعي الثيران الذين يقيسون قوتهم بالدم في الصراع ،  
والفتيان الخبراء الجميلون الذين وضعهم التفتيش على المحارق ، وماري  
الانطوانييت التي سيقّت على عربة فظة إلى المقصلة - لقد استخدمت كل  
هذه المواضيع بنجاح أمام الجمهور . ومعروف أن الصالون الرسمي في  
القرن التاسع عشر قد حمل لقب « مذبحه » لوفرة المشاهد الدموية  
المفرطة .

وأمثال تلك النتائج تشير على أفضل وجه إلى أن موضوع المعاناة  
بذاته ليس ذا أهمية كبيرة . فالمشاهد المطلع يمر بها دون أن يتوقف لأن  
التلفيد المتفل يدفعه عنها ، والإنسان لا يذهب إلى المعرض كي يشاهد  
المجازر لا أكثر . ثم إن الجمهور المطلع يشبع فضوله ويمضي أيضاً دون  
أن ينقل بآية معاناة جمالية أصيلة .

يبدو للنظرة الأولى ، وكان مثل هذه اللوحات تحتوي على كل ما  
هو ضروري كي تعتبر شغلاً أكثر رصانة . فالتصاخم للدمر المحتوم  
موجود . وموجودة المخاتمة المخيفة . وموجودة الضحايا التمسية . أحقا  
لا يثيرنا العبيد المصريون الذين قطعت رؤوسهم لشورغروس كما يثيرنا قتل



العائلة العمالية للروميين ؟ الحقيقة أنهم لا يشيروننا « ولا يعود السبب لكون الحادثة بعيدة جداً عنا تاريخياً ، بل لأنها بعيدة جداً كدراما عن احساسنا ذلك لأن تأليفها يبدو مربكاً لنا . وحين تدرك أنهم يريدون إرباكك لا ترتبك في أغلب الأحيان . فاللوحة لا تحتوي على سوى حادث وهمي ، وينحدر تنفيذها التشكيلي إلى المحاكاة المقلدة . ونتجاوزها .

لا نمر أمام حادث في الشارع يمثل هذه اللامبالاة ، فهو يترك في وعينا ذكرى تدوم فترة أطول . والنتائج المأساوية الأصلية تشبه الحادث في الشارع من هذه الناحية تحديداً . فهي بطابع المشهد ، وبالمعاناة وبتنفيذها تخلق الثقة وتثير انفعالنا . وانفعال الشعور تعاطف . وهناك المسألة . ذلك لأن التعاطف هو الطريق الأقرب إلى التوغل في الإنسان ، والفن كمعرفة إنسانية محتاج ، تحديداً ، إلى هذه الطريق .

إن الإهات روينس الواقفات امام محكمة باريس يفتننا إن لم يكن بغنى الجسد فبالإيماء المتمردة . وفينوسات تيتسيانو يمتلكنا بجمالهن . لا تفكر بالتوغل في المشكلات الروحية لهؤلاء البطلات لأنهن ككل المخلوقات السعيدة من غير مشاكل . كل شيء لديهن على ما يرام فلا يبقى أمامنا سوى التمتع . هن غير مختلطات بالأحداث . فهن أنفسهن من غير تاريخ ، من غير ماض أو مستقبل ، هن محددات باللحظة الراهنة ، وقد حولهن الفنان إلى أبد .

إن بطل الدراما أو المأساة ينمو أمامنا بمقاييس أخرى : فهو ذو ماض ومستقبل لأن كل دراما ناجمة ، حتماً ، عن أسباب وستؤدي ، حتماً ، إلى عواقب . ومع أن الفن لحظة فإن الفنان يحكي لنا في هذه اللحظة تطور مصير إنساني . ولا ينكشف هذا المصير كدرب حياتي في الزمن وحسب بل في العمق أيضاً ، كتعقيد في الطبع . والفن كمعرفة إنسانية يكاد يستطيع أن يتناول الإنسان بكل امتلائه من غير أن يدخل في الدراما . أما الدراما ، كما هو معروف ، فلا يندر أن يكون لها مقابلها المأساوي .



هنا الفكرة الرئيسية لموضوع المعاناة : التوغل في الإنسان عمقاً ،  
كتركيب لسيرة حياتية ، وكظهور لطبع ، وكمشارك - بطل أو ضحية - في  
تصادمات أحد الأزمنة . فحتى لو أن ميكيل انجلو لم يضع سوى جدارية  
« المحكمة الرهيبة » فإنه بهذه الجدارية يحملنا على أن نستعيد ذهنياً  
تاريخ الإنسان المبكر بكامله ، المصور في جداريات سيكستين . فالخاتمة  
المأساوية توجه الذهن منطقياً نحو الأحداث السابقة : كما أن كل حدث  
يولد منطقياً ، التفكير بالخاتمة المحتومة . إن إحدى صور البروتريه  
لرمبرانت في شيخوخته لا تشبه صورة ملتقطة توأ بل تشبه فيلماً عن  
المغامرة الإنسانية . فما يبدو ، للنظرة الأولى ، نهاية لمسير ، يحتوي  
في الجوهر تاريخاً كاملاً لهذا المصير . وما يتعلق بنا هو هل نستطيع  
أن نقراه .

هذه الرؤية الكلية للإنسان التي تقدمها لنا الدرامية لا تظهر في  
وعينا فقط للإنسان المصور بل وفي الوعي ذاته . إن العمل الإبداعي  
الجاد بالنسبة للمشاهد هو ، دائماً وفي وقت واحد تقريباً ، درب متدرج  
إلى العالم وإلى ذاته . وقد اجتاز الفنان هذا الدرب باتجاهيه ، لكن  
هذا لا يعني أنه انتهى عملنا أيضاً . فبطابع استقراءنا وتأملاتنا ،  
خصوصاً ما لا يستسلم للإرادة والرقابة من المشاركات في الذاكرة  
والخيال ، مما تكاد كلمة « المعاشية » لا توفيه حقه ، تتعلق كيفية ومقدار  
عبورنا الدرب إلى عالم العمل الإبداعي وإلى ذواتنا . ولهذا ، فإن  
مشاهدين ذوي إمكانات ذهنية متساوية وتقبل متماثل يمكن أن تكون  
ردود فعلهم مختلفة جداً أمام عمل إبداعي واحد . إن علاقتنا بالفن  
هي نتيجة تراكمات كثيرة قد لا نحسب لها حساباً أحياناً .

وننتاج الدرامية هو أخيراً حافز على النشاط الذهني أو الحياتي ،  
وذلك تحديداً لأنه يطرح معضلة ، وكل معضلة تتطلب حلاً . حين توحى  
أوحة ، ببساطة ، بأن الحياة رائعة نقول : الحياة رائعة ، إذاً كل شيء  
على مايرام . وإذا كانت تجربتنا الخاصة تقول شيئاً آخر يبقى علينا



ان تقرر ما إذا كانت اللوحة تخدمنا أو أن تحربتنا الشخصية هي استثناء مزعج بسيط . وقد لا تصدع اللوحة . ، فنكون مخطئين إذا نفينا حق وجود أعمال من هذا النوع . ، وذلك ، تحديداً ، لأن الانسجام والسكينة والجمال تزداد ندرة في الواقع ، والانسجام يحتاج إلى نتائج مثل « فينوس النائمة » لدجور جوبي حيث كل شيء سكونية وانسجام . إن الأعمال المماثلة لا توجه ، قطعاً ، المشاهد الحساس نحو التهويم نفساً . إنها أيضاً تثير الحركة في نفوسنا لكنها حركة ذات اهتزازات أخرى .

والنتاج الذي يقودنا إلى عالم التصادمات والعذابات يوجهنا بمزيد من الاقتدار إلى النشاط . ولا يتعلق الأمر ، طبعاً ، بالنشاط الجسدي أو السريع . ليست اللوحة ملصق دعوة ولا نشيد مسير عسكري . لكنها تقوي عمل الشعور والفكر وتوحي لنا بمخرج محدد ، يمثل جزءاً من تلك التراكمات التي تكون للطبع البشري والمواقف البشرية .

لا يمكن أن تكون هذه التراكمات من طبيعة جمالية صرف ، فإذا خيل لنا أن الجمالي منفصل عن كل مغزى أخلاقي وفلسفي ومفرغ منه ، فإنه بالتالي يكف عن أن يكون جمالياً أي ينحدر حتى الاحساس الصرف ، ويتم الرجوع ارتداداً إلى البيولوجيا . إن فن المعاناة لا يخرج من جو الجمالي بل هو على العكس من ذلك يظهر مدى وثوق ارتباط الجمالي بالأخلاقي . إن كل محاولة لفهم هذه الوحدة باسم خاصية ما نقية تعني ، حصراً ، جهلاً بالخاصية . وإذا استخدمنا المقارنات المحببة إلى أن نستطيع أن نقول إن الفن هو نتاج للجمالي والأخلاقي كما أن الماء نتاج للأوكسجين والهيدروجين . إن خاصية الفن ليست في أن الجمالي يظهر في نوع كيميائي نقي بل في ظرف تلتحم فيه كل عناصر العلاقة في بناء جمالي عام . يتشربها ولا تكون موصولة به أو يخدمها . يتشربها ليس أو أن خلق اللوحة ، بل حين تكون جنيناً ، ذلك لأن الجمالي وكل ما سواه مرتبطان عضوياً حتى في روحنا وفكرنا ، حتى على شكل



رؤيا . إن العالم الذي يفكك خدمة لأهدافه ، العناصر الجمالية والاخلاقية والفلسفية من العملية الشاملة للتفكير الذهني - التصويري يصبح نفسه ضحية لتجربياته منذ أن يتصور أنه يميل حقاً إلى أشياء منفصلة . فإذا أقر مرة أنها منفصلة فإنه سيفكر في كيفية توحيدها وفيما إذا كان ينبغي أن يوحدتها ، وفيما إذا كان لن يحطم نقاوة الخاصية النصف إذا هو وحدها . إن الكوميديا التي يمثلها بعض المنظرين من أجل مسرتهم النظرية ، يصيرون ضحية للاقتناع بأن نفس المبدع هي سلسلة من الأدراج المنفصلة وفي كل منها محتوى دقيق .

إن خاصية الفن قد تدمر ، والادق ، لن يتم بلوغها مع انعدام الكلية العضوية للتجربة الإبداعية ، وحين لا يصل الفرد إلى الخيال والشعور الفني ، يحاول أن يبدع بطريقة ذهنية مستخدماً خياله الطفيف للبحث عن غلاف « امبلاج » تصويري لأفكاره . وحينئذ تمثل فعلاً كل المخاطر بتدمير الخاصية وتبلغ الاخلاقية العقلانية ذروة الظهور كتعليم . إن أعمالاً على هذه الشاكلة ، وهي كثيرة في تاريخ الفن وقد وضعها في أحيان غير نادرة مؤلفون ذوو صيت لا تبرهن على أن العنصر الأخلاقي ليس غريباً عن الفن وليس مشاعباً فيه ، بل هي تشهد ببساطة على أن هؤلاء المؤلفين هم فنانون ضعفاء . ومن العبث أن تنتظر إحياءات فنية قوية من فنان ضعيف . إن ما يستطيع تقديمه لك هو تعليمات اخلاقية في تشبيهات شاحبة للشخص . جان باتيست غروز أكثر تقبلاً لأفكار ديدرو الجديدة من شاردن ، لكن لوحاته ، في أحيان غير نادرة ، هي رسوم مترهلة لأفكار بدائية . لقد قرر إطاعة وصية الفيلسوف حول « بلوغ الاخلاق في الفن » فوضع لوحات تعليمية مثل « الأب يقرأ التوراة لأرلاده » . لقد تقبل لوي بولانجيه بيان الأفكار والمواضيع الذي وضعه دولا كروا بكامله ، وكان في هذا المجال أكثر رومانتيكية من دولا كروا لكنه كان كفنان أصغر منه كثيراً . نتاجاته برنامجية لامعة . لكنها واهنة من حيث الفن . وليست الأفكار هي المذنب على أية حال . المصيبة في أن التصوير لا يصنع من أفكار عارية .



إن صعوبة حل لغز « شيفرة » العديد من الروائع ناجمة ، الى درجة كبيرة ، عن كوننا نسعى عن طريق العقل الى تفكيك الموضوع ووصف الخطه ، والفكرة الأساسية ، والتصورات الفلسفية والأخلاقية والجمالية . كي نحدد الدور الدقيق لكل صورة تعبيرية من صور عناصر محتواها . وإذا بقي لدينا وقت - نقول بضع كلمات حول الخواص التشكيلية للبنية .

إن المعلقين الشكلانيين ، على العكس من ذلك ، يحللون ، بدرجة أكبر أو أقل من الفشل السمات التوليفية والتصويرية ، وأحياناً ، وفي دفع من الشهامة يذكرون شيئاً عن الموضوع وعن وجهة نظر المؤلف ، من غير أن تفوتهم ملاحظة أن هذه في الواقع ، غير ذات أهمية للعمل الإبداعي . إن فساد التحليل الشكلاني محدد مسبقاً بالحقيقة الأولية حول أن الشكل لا يدرس كبناء تشكيلي وكمظهر لمحتوى بل كمجموعة من العناصر التشكيلية . إن التوجه العقلاني الى الجانب الفكري الموضوعاتي وكأنه موزاييك من اجزاء مكونة يؤدي ايضاً الى الفشل لسبب بسيط هو أن العمل الرائع متعدد الوجوه وإذا لم نستطع قبوله وفهمه على تعدد وجوهه فإننا نخاطر بأن يسف كل تحليلنا نحو الفلسفة الغيبية العقيم .

يبرز العمل الإبداعي كتأمل وتجسيد مثل الكيان الحي - من الداخل الى الخارج ، من اللب الى التفكك ، وتلك عملية كاملة لا علاقة لها ببناء بناية آجرة فوق آجرة ، مع أن البناية ليست نتيجة بسيطة لهندسة الاجرات ، بل هي وليدة فكر . وليس نادراً ، مع الأسف ، إسفاف دراستنا الى وصف الاجرات واحصائهن .

إن انعكاس اية معاناة انسانية مهما كانت دقيقة وواقعية ، يمكن للنتاج ان يحيط به ويكون مفهوماً ومحسوساً عن طريق مثل هذه المعاناة وحدها . ولهذا السبب فإن بعض المعلقين ، الخبراء كفاية في الدقائق التخصصية ، يقفون كجمهور في مستوى ادنى من مستوى المشاهد العادي . فليدعم تنعدم المعاناة . إنهم يسخرون من الساذج الذي تدمع عيناه لدى عرض فيلم او يقف صامتاً امام لوحة مفعمة بالأساوية . هم



يعرفون أن غاية الفن ليست الوصول إلى ما يبكي أو يضحكنا . فذلك هو هدف الوكلاء العامين المبتدلين .

صحيح . يصعب أن تظهر العاطفية كمعاناة جمالية ، إذ تنعدم فيها ، أحياناً ، اللحظة الجمالية : يكون رد فعل المشاهد على الحدث المصور بالإنفعال نفسه الذي يرد به الفعل على الحادث ذاته . قد لا يكون المعادل جمالياً لكنه انساني ، والانساني يمثل إمكانية الوصول إلى الجمالي . فإذا اختفى الإرتعاش العاطفي للمشاركين لا تستطيع بعض الأفكار المعمقة وليست مؤهلة لأن تحل محله . إن التحليلات العقلانية الجافة للمحتوى والشكل ، مع كامل احترامها للخصيصة لن تكشف لنا مغزى العمل الإبداعي . إن التجريدات والتفكيك تكون ضرورية أحياناً للدراسة ، لكنها تكون مفيدة إذا أحسنا مسبقاً بالنتائج بأكملها ، عن طريق الحواس ، والشعور ، والخيال . يمكن أن يرافق التفكير هذه العملية من التقبل أو أن يأتي متأخراً لكن لا يمكن أن يحل محل التجربة الانسانية الواقعية التي تظهر حتى عند المشاهد غير المدرب . إن الناقد الذي ليس لديه حواس متطورة أو قلب متجاوب أو خيال قوي ومع كل أعداده الذهني يصعب أن يساعد الجمهور الذي يتجاوزه بتقبله الانساني التلقائي .

المشاركة . نقول في حديثنا اليومي كثيراً « يا للانسلن المسكين ! » ثم نمضي كل منا إلى عمله ، ليس لأننا غير متعاطفين بل لأننا نشعر أننا غير قادرين على المساعدة ، أو نبدو عاجزين لأننا لا نريد أن نعقد حياتنا . اللوحة ، هي بالمناسبة بيننا ونحن على احتكاك معها ، لا تسمح لنا بالانسحاب بسهولة . فهي تبقى في وعينا ، شئنا أم أبينا ، تسبح ، غير مدعوة ، في ذاكرتنا ، تقلقنا لأن مهمتها في أن تقلقنا . وفاعلية العمل الدرامي تظهر في هذا الإيحاء المستمر . من تأثر بأطفال كولفيتس الجياع يصعب عليه أن ينساهم . هدف الفضول ليس في أن يصدمننا بل في أن يعلمنا الشفقة ، ويجعلنا غير مستكينين تجاه الشقاء في الحياة ، وأن يجعلنا أكثر شعوراً بالجمال .



وإذ ننظر ، مصيبيين ، إلى الفن كانعكاس للواقع لا يندر أن نفعل حقيقة كونه ينجم أحياناً عن بواعث متناقضة : لا يقلد الحياة بل يبحث الحياة على أن تقلده . لقد ظل زمناً طويلاً ضرباً من الرقية والسحر المدعو للتأثير في الأشياء والظواهر . إننا ننظر إلى صور المغائر من العصر الباليوليتي الأعلى على اعتبارها أقدم ظواهر التصوير الفني والانعكاس . لكن النظر إليها من هذه الوجهة لا يوضحها إلا بنظرية الفن باعتباره لعبة ، التي لا توضح الشيء الكثير هي الأخرى .

نشأ النشاط الفني في بدايته كنشاط عملي في مجرى العمل ، وكانت مهمته أن يضمن صيداً موفوراً للقبيلة بوساطة قوة الصور السحرية للواقع فإنه لم ينشأ كي يماثل الواقع بل كي يؤثر فيه . هذا الطموح إلى التأثير على مجرى الحياة بوساطة الفن مستمر ويظهر في تحليات مختلفة وصولاً إلى فن الاشتراكية الثوري المعاصر .

يرى الربيون أن ذلك طموح وهمي وأن الفن المعاصر أضعف من أن يؤثر على الأخلاق الإجتماعية ، وكذلك كانت الصور الباليوليتية عاجزة في سحرها . يبدو وكأن التاريخ يؤكد هذه الريبة . إن التعريفات الفنية للإغتصاب والاضطهاد التي صدرت طوال القرون لم تمنع الاغتصاب والقسوة من أن يتخذوا أشكالاً أفظع . إن جرائم النازية والعسكر الأمريكيين مثل كاف في هذا الصدد .

إن الأمر محير فعلاً إذا نظر إليه من هذه الزاوية . لكن ثمة زاوية أخرى للنظر إلى الأمر وهي الأصح في نظري . إن جرائم الظلاميين بحق الإنسانية لا حصر لها ، فعلاً ، ولقد تكاثف الظلام ، مراراً ، تكاثفاً لا يطلق وإذا كان لم يبتلعنا بعد فذلك راجع لوجود نور . وحتى مع اندفاع أغرب حالات التدمير ظلت الإنسانية تتابع طريقها الوعر بفضل الروح الإبداعي الذي يوقف القوضى ، وبفضل الأمل الذي يرمي القنوط . صحيح أن الظلامية قد أثرت مراراً على عالمنا المكدب ، لكن الصحيح أيضاً



انها كانت تنتهي بالهزيمة وكان ثمة دور هام للفن في انتصارات النور  
الحماسية المتكررة هذه .

دور الفن . ودور المعاناة . كتب ميليه : « لو أن بإمكانني إزالة  
المعاناة لما فعلت فهي تضطر الفنان إلى الابداع . » نحن بعيدون عن فكرة  
أن تصوير الحياة كعيد وضاء هي نتيجة حتمية لقصر النظر . قد يكون  
تعبيراً عن انجذاب إلى ظواهر محددة مع الإدراك تماماً أن الواقع لا يقتصر  
عليها . وكذلك هي حال الشعور الرفيع نحو الشقاء والعذاب فهو ليس  
دليلاً قاطعاً على الفهم الكبير . في العقد الأخير من السنوات ، خصوصاً ،  
حظي بانتشار واسع ما يسمى «نتاج الكوارث» في الفيلم والرواية وبرامج  
التلفزيون . إنها نتاجات مكرسة لكل ضروب الكوارث من طبيعية أو  
منخيلة بدت بفرق السمينة « تيتانيك » وانتهت بحروب بين الكواكب  
وصدامات المجرات . تنعكس في هذه النتاجات مخاوف الإنسان العادي  
من المستقبل المغمم بالآخطار والمشاعر المسبقة لطبقة بكاملها وضعت أمام  
عتبة هلاكها التاريخي . وسواء أخاف المؤلف أولاً ثم أراد إخافتنا أم أنه  
يريد أن يكسب أقساماً من الخوف النووي الشامل فإن القيمة الفنية  
لمثل هذه النتاجات موضوع شك كبير في الحالين .

الخوف يبعث على التسوس والذهول . وهدف الفن على العكس  
من ذلك هو - أن ينقني الأرواح ويخلصنا من الذهول . لقد قال ماركس  
إن جميع الفلاسفة . حاولوا ، حتى الآن ، أن يفسروا العالم والمهمة هي  
تغييره . تلك هي مهمة الفن الكبير الذي هو كما رأينا ليس مجرد انعكاس  
الحياة بل هو أيضاً علاقة بالحياة تشارك في تطوير الحياة .

وبميزة الفن هذه يفسر وجود هذه المواضيع المؤلمة والمأساوية  
التي ، إذ لا مكان لها في بعض الميادين ، تكون مدعوة إلى أن تطرح  
لا المعاناة بل المتعة . وبقدر ما يفهم عالم الإنسان المعقد بكليته من قبل  
المدع يتكون في هذا الفهم عنصر المعاناة . وبقدر سمو مثلنا الأعلى في  
الحياة يكون ضرورياً وعي المسافة بين الحياة والمثل الأعلى . وليس



المقصود هنا ، قطعاً ، أن ننتف شعربنا ونذر الرماد على رؤسنا . الفن الجاد لا يحتفل العويل غير المجدي ولا التظاهرات المعذبة . نعلم جميعاً أن الدرب إلى المثل الأعلى طويل ، إن لم نقل دون نهاية ، وإنه يتطلب الصبر . وإضافة إلى الصبر يحتاج هذا الدرب إلى الحركة . ويلزم للحركة كل من السرور والمعاناة . وإذا كان صحيحاً أن الإنسان يسعى فطرياً إلى باوغ الفرح وأن يتغلب على المعاناة يكون صحيحاً أنه كي تكون شفوفاً في المعاناة يجب أن تجرب الغلبة وأن تسير إلى الامام وأن تساعد على تقصير هذه المسافة المحسوسة مرضياً بين الواقع والمثل الأعلى .

نمعن النظر إلى منظر شاعري لكورو وقد بسقت الأشجار بخضرة الربيع المفضضة ، والسماء الزرقاء الصافية تتماهى في مياه البحيرة الساكنة ، نرتاح ونتمنى أن يبقى هذا الجمال البسيط وهذا السكون المريح وأن يظلا إلى الأبد .

و حين يظهر امام أعيننا احد المشاهد المخيفة - « المجزرة في هوس » لدولا كروا ، أو « إعدام غويا » فإن بقاء المشهد يعذبنا . يتملكنا توتر داخلي يبحث عن تجسيد في حركة - حركة روحية ، طبعاً ، لا جسدية - وهذه الحركة هي رعشة التعاطف وهي في الوقت ذاته إندفاع للتغلب على المساوية .

والهدوء يستدعي رغبة طبيعية في الحفاظ عليه . اللحظة الهائلة تدفعنا كي نهتف فكراً كما في « فاوست » غوته :

الواه ، أيتها اللحظة ، توقفى !

لكن الزمن لا يمكن أن يتوقف ، ولا الحياة . ولا التناقضات التي تظهر باستمرار وتبحث من غير توقف عن حل والهدوء المرغوب يمثل هذه الخفة في التفكير هو في الواقع موت وهزيمة .



ومع ذلك نبحث عن الهدوء في حين تستثير المعاناة لدينا المشعور بالضيق. المعاناة في الواقع ليست مسألة مؤلمة وسوداوية بل هي معاشية فعالة تدفعنا إلى الأعمال ، إلى البحث عن مخرج . ولهذا السبب تحتوي من القوة الحيوية أكثر مما تحتوي قناعة الهدوء الطامع إلى الحفاظ على الوضع القائم ، أي على السكون . لا يلد الرضا شيئاً أبداً كل ما يخلقه الإنسان هو وليد الظلم ، والعذاب ، والمعاناة .

هذا لا يعني ، قطعاً ، أننا نرفض الفرح . الفرح ليس هو الرضا قد يعرف الإنسان الفرح أيضاً في المعاناة ، لكنه لا يعرف الرضا أبداً . إننا نتكلم على الفرح القلق ، المرير والصامت وهذه الصفات لا تنطبق على الرضا .

تمثل اللوحة نافذة على دراما خلدها الفنان . يميل الناس إلى النسيان الفوري والتخلص السريع من التوتر العاطفي . وقد يكون ذلك ضرورياً ولازماً من وجهة النظر العملية — وإلا ما كان ممكناً أن تصمد الإنسانية للجوائح التاريخية الكثيرة . ومع ذلك يجب أن يتذكر أحد ما . فإذا لم توجد ذاكرة فلن يوجد عقاب . وإن الفن الذي يصم قوى الظلام ويعني البطولة الإنسانية هو شكل من أشكال العقاب . إن المشاهد المنكشفة لنا عبر نافذة اللوحة ليست دائماً مريحة كأحداث لكنها دائماً — ذات محتوى ونبيلة كفكرة . وهل بإمكاننا أن نشمن نجاحاتنا وانتصاراتنا عن طريقنا الممتد قروناً كثيرة إذا نسينا تجارب وعذابات الضحايا الذين ما كان ممكناً التفكير بالنصر لولاهم .

وإذا كان هذا السؤال لا يحتاج إلى جواب فهذا يعني أن سؤال : لماذا لا يندر أن يعيدنا فنانونا إلى فترات قاسية من الماضي ، هو الآخر لا يحتاج إلى جواب . فلنتذكر فقط العديد من مجموعات سفيتلين روسيف الذي يبدو وكأنه قد قرر وفق خطة مسبقة الخوض في كل الأحداث الدرامائية في تاريخنا الوطني . القسم الخطر من حرب صامويل ، ونقي البطريق أفتيميه ، كفاح المناضين ضد النير التركي ، ماثرة شيبكا ،



مأساة انتفاضة أيلول ، ملحمة المقاومة - إذ نمت فوق هذه المواضع سلسلة كبيرة من عشرات اللوحات الأثرية التذكارية لا من حيث الحجم بل باعتبارها مقولة أخلاقية وفنية في البطولة والتضحية .

تلك اللوحات ليست مفرحة فعلاً . وهل كان تلويح شعبنا مفرحاً؟ أجل ، تلك اللوحات غير مفرحة . لكننا نخطئ إذا قلنا إن باعثها الأساسي هو العذاب . لا ليس العذاب بل البطولة ، لأن ليس القنوط بل إرادة الغلبة ، لا ليست الهزيمة بل النصر - فإذ هو المعنى العميق لهذه السلسلة الاستثنائية ، ففي فرح البطولة تكمن ، حتماً ، المعاناة ، وليس ثمة نصر لولا الاستعداد للتضحية بالنفس .

إن النظر إلى فننا من زاوية النظر هذه يظهره فن معاناة في غالبيته لكنها معاناة من وجهة نظر أخرى . يتعلق الأمر بالعذابات التي تبرز لدى التحقق . من المطمئن جداً أن نقول إن هذه العذابات توجد أساساً في فترة تعلم السير وبعد أن يتعلم التلميذ السيطرة على دقائق الاختصاص ويصير ماهراً يرضيه فعل الإبداع كثيراً .

أمثال هؤلاء الماهرين غير قليلين . مقبول أن ندعوهم البارعين في الفن ، إنهم أناس لهم عين مدربة ، ويد واثقة ، يسيطرون بثقة على آلة تسجيل من وسائل التعبير ويستطيعون من غير جهد استخدامها عند الحاجة ووفقاً لها . إن عملية الخلق عند أمثال هؤلاء المؤلفين - إن لم تكن مزعجة - فهي ينبغي أن تكون ممتعة . انهم يشبهون الراقص على الجليد الذي يستطيع أن يرسم بسهولة أشكاله على الجليد ولا يخشى السقوط ، لأنه يتهرب من الأشكال التي قد تعرضه للسقوط . لقد كتب أوديلون رودون بشأن هذا الصنف من البارعين : « الفنان الذي وجد أسلوبه غير ممتع لي . ينهض كل صباح باطمئنان ويتابع بسلام وعدم إكتراث ، عمله الذي بدأه أمس . أظن أنه يضجر في أثناء ذلك . إنه يطبق الدرس مثل عامل حي الضمير ولا يعرف لحظات الإشراف



المفاجئة السعيدة . وهو لا يعرف القلق المقدس الذي منبعه الأرق والمجهول . فهو لا ينتظر شيئاً مما سيحدث » .

الإبداع الحق هو ضرورة ومعاناة . قال بايرون : « الحاجة إلى الكتابة تعنف لدي كعذاب يبحث عن مخرج . وهذا ليس متعة قطعاً بل إن التأليف الأدبي ، على العكس من ذلك . هو عمل شاق بالنسبة لي . » ومضى توماس مان أبعد إذ أعلن في « تونيو كروغر » « إن الأدب ليس نداء بل لعنة » .

ولأن الحديث يدور ، بسبب أو من غير سبب ، حول الإلهام تستخدم هذه الكلمة تعسفياً ، أحياناً وتخلق أحياناً لدى الجمهور انطباعاً بأنها تتعلق ، أن لم يكن « بإنارة من فوق » فإبداع تلقائي يكون أسهل بقدر ما تكون الموهبة أكبر . ودون حاجة إلى أن نبحث الآن عن تعريف للإلهام ، ودون أن نرفض وجوده علينا أن نتذكر الحكمة القديمة « قد تلهم الآلهة الشاعر قصيدته الأولى لكن عليه أن يخلق الثانية » .

وسواء أكانت ثمرة الإلهام أم لا فإن الصورة الأولى للعمل الإبداعي تأتي من الخيال . قال انغر : « يجب أن تتروا بالعينين وبالروح كامل الشكل الذي تريدون تصويره ، ويكون التحقيق بعد ذلك تنفيذاً بسيطاً لذلك الشكل الذي امتلك وسوغ . » يؤكد تيودور روسو : « يجب أن تخلق اللوحة مقدماً في رأسنا . الفنان لا يخلقها على القماش بل يمسك الستور التي تحجبها » .

ونلاسف ، فإن « المخلوقة مقدماً » لم تخلق بعد وأن اماطة الستور ليست بالعمل الميكانيكي . لقد حاول دوغا ، كما هو معروف ، أن يكتب قصائد . وبينما كان يشكو ، مرة ، لما لارميه عذابات الشعرية أعلن الفنان :

– وتكون لدي حينئذ أفكار كثيرة !



أجاب مالارمييه :

— لكن القصائد ، يادوغا ، لا تصنع من أفكار بل من كلمات .

أراد مالارمييه ، في المناسبة ، أن يؤكد أهمية المادة الكلامية في استعمالها وتبعيتها للفكرة . فلن تتحول الفكرة أو الصورة الى عمل إبداعي الا بامتلاك المادة . ومهما بلغت درجة مقدرة الفنان فانه ، قطعاً ، لا يتعامل بترسنة من أشكال الصور الجاهزة التي ، تكفيه كي ينفذ هذه الفكرة أو تلك . إن مثل هذه الترسنة أو السمة قد تكون فقط لدى مؤلفين توقفوا عن التطور وهم يتعاملون وفق الضرورة بالادوات التي بلغوها . ان كل فكرة جديدة تتطلب خلق أشكال تصوير جديدة ، وهي لا تكون ابداً في كمال الصور التي تحوم في الخيال . ان السعي الى مطابقة التجسيد مع الرؤيا هو احدى اختبارات المؤلف الكبرى ، وهو يرافقه الى آخر أيامه . ذلك لان الرؤيا تكون دائماً اكثر ناعاً وأكثر اثارة من تصويرها على القماش . فالاولى تولد حرة وتلقائياً من الخيال ويجب أن تبنى الاخرى في العالم المادي بوسائل مادية خشنة

كتب هيفل : « الاسمى والافخر ليس شيئاً في درجة لا يعبر عنها ، بحيث يحمل الشاعر دائماً في نفسه ، شعوراً أعمق من الذي يضعه في نتاجه . إن نتاجات الفنان هي القسم الافضل منه ذاته . » والقسم الافضل ليس قطعاً « ذاك الذي يبقى مطموراً في روحه » .

هذه الكلمات تعارض بخشونة التجربة الإبداعية الحقيقية . لا غرابة . فإن منظرًا صار بمقدوره ان يصوغ كلامياً أفكاره باكبر قدر ممكن من الدقة قد يستطيع بصعوبة ان يفهم مخاطر الإبداع التصويري .

ليست الصور « مشاعر » وحسب ، إنها اقل من ذلك ايضاً — فهي قياسات منطقية . إنها نزوات تتبدل باستمرار . ومن الصعب ان تدعن لسيطرة المادة ، وحين تدعن اخيراً يفلت منها شيء ، كي يبقى ، ولو



جزئياً ، « مطموراً في الروح . » وبهذا المعنى فإن الشاعر سولي برودوم  
أقرب كثيراً إلى الحقيقة من الفيلسوف الكبير :

حين أعطيك هذه القصيدة

لا يعود قلبي يميزها

فالأفضل يبقى في داخلي

وأفضل قصائدي لن تكون مقروءة

بلغ تيتسيانو قمم المهارة فقال إنه ما يزال « بعيداً عن أن تصل اليد  
والفرشاة إلى التطابق مع الأفكار الهامة » ، التي تملأ « روحه وعقله » .

إن طريق البارع يتحول إلى تقليد لنفسه ، ويصير خالياً من  
المفاجآت كما أكد رودون ، لكن هذا يعني أنه يخلو أيضاً من المفاجآت  
المزعجة . إن الطريق إلى المهارة الحقة تكثر عليه المبالغتات المرة ،  
والأهم ، إنه لا يعدنا بأي مرحلة نهائية للنصر يمكن أن نصل إليها لاهثين  
وسعداء مثلنا مثل العداء الجيد إذ يفوز بقصب السبق . فالمهارة لأحد  
لها ، وهذا نعرفه عن الماهرين أنفسهم . ترتفع متطلباتك بقدر ما تبلغ  
المزيد من الأشياء ويزداد الهدف ابتعاداً بقدر ما تتحرك نحوه .

شكا دوغا في السنوات التي أبدع فيها أقوى مشاهد عروض الباليه  
ومناظر من ميدان الخيل فقال : « لا أستطيع بأي طريقة أن أنهى  
لوحاتي .. كيف يسحب كل شيء طويلاً ، وكيف تسقط سنواتي الجميلة  
الآخيرة في الإعتدال ! أشكو كثيراً من حياتي البائسة » وبعد عقد من  
السنين ، في مرحلة نضج المهارة يتفهم المصور : « كل شيء يسير ببطء  
لدى الأعمى الذي يريد أن يجعل نفسه يقتنع بأنه يرى شيئاً » .

وتكثر في مراسلات كلود مونييه عبارات عدم الرضا عما تم بلوغه  
وعن نفسه : « أنا في أتم حالة من حالات الشعور ، تصويري متناقض .



وهو لا يصور سوى العذاب ! لا تنتظروا مني أعمالاً جديدة ، كل ما أعطيته ، مدمر ، مكشوط ... آية حياة بلهاء !... » وفي رسالة أخرى : « أستطيع أن أقول ، مرة أخرى ، إنه بقدر ما أذهب بعيداً يصير أصعب عليّ أن أقدم ما أشعر به . وأقول : الإنسان المفرط الثقة في نفسه هو وحده الذي يستطيع أن يؤكد أنه أوصل لوحته إلى النهاية . أن توصلها إلى النهاية فذلك يعني أن تصنع لوحة تبلغ الكمال ، أما أنا فأعمل كثيراً ، أبحث وأجرب ، دون أن أتحرك إلى الأمام تقريباً ، وإنما أفنى » . ويقول أيضاً : « كم أشعر بالمرارة لأنني لا أستطيع أن أعرض هذا العام «زنقات الماء» .. قد أكون مفرطاً في القسوة على نفسي لكن ذلك أفضل من أن أعرض أشياء متوسطة . إنني أؤجل هذا المعرض لأنني أريد أن أعرض أشياء كثيرة : الحقيقة أنني أملك القليل جداً من الأعمال الجيدة التي يمكن أن أزعج الجمهور من أجلها » .

وحتى السيد « انغر الرباني » الدوغمائي الوثائق من نفسه ، الذي لا يتزحزح عن مبادئه حتى في تعظيمه لرافاييلو . حتى هذا الإنسان الذي يبدو وكأنه غريب عن كل الشكوك يحمل شكوكه وعدم رضاه المكتوم : « كل خطوة أخطوها إلى الأمام نحو فهم الطبيعة تقنعني بأنني لا أفهم شيئاً . بقدر ما ازداد اقترباً من العظمة والكمال أصل إلى الحتمية المؤلمة : حتمية أن أقيس رحابة عالم أبلغه . أنا أحطم أكثر مما أخلق » .

كان أوغوست رنوار قد تجاوز الأربعين من عمره حين كتب إلى ديوران روبيل : « أنا مثل تلميذ . تريد أن تكتب شيئاً أجمل على ورقة جديدة فاذا ... بقعة حبر . ما أزال في مرحلة البقع ... » .

ويشكو سيزان : « صرت شيخاً .. لن أستطيع التعبير عن نفسي . نست راضياً عن النتائج المحررة .. » وقد سأل المعلم من أيكس قبل وفاته بقليل : « هل سأبأخ الهدف الذي أسمى إليه والذي تبعته طويلاً جداً ؟ اتعنى . وما دام الهدف غير مطال سيدفعني الوضع المرضي القائم إلى حيث لن تأتي النهاية أو إلى حيث أن أخلق ما هو أكمل مما قد



خلقت ، كي أبرهن على صواب نظرياتي .. انا شيخ ومريض . لكنني  
اقسمت على أن اموت والفرشاة في يدي .. »

ويهتف اوديلون رودون : « لو تعرفون كيف يسيطر علينا هذا  
التصوير الملعون ويحيانا إلى اسرى له . تستلقي ليلاً كي تنام بشعور من  
الراحة ، وانت مسرور لان عملك قد نجح . وفي الصباح الباكر ، في ساعة  
العقل الرزين والتحليل ترى كم هو كثير ما ينبغي ان تصل إليه ، وتبدأ  
تعمل من جديد وانت تأمل بلوغ المزيد . وهكذا دواليك حتى آخر  
الأيام . يا للفنانين الفقراء ! » .

كتب جورج رور الذي ظل يعمل بداب طوال أكثر من ستين عاماً  
حكمة إلى ناقدته جورج شارنسل : « لا تصورني مع مشعل مدخن للتمرد  
او الرفض ، كل ما قدمته توافه ليست ذات شأن . صرخة في ليل .  
نشيح مكتوم . ضحك اصم . في العالم الوف والوف من غير المعروفين  
من العاملين الاجدر مني الذين يموتون كل يوم تحت ثقل العمل » .

ليس ضرورياً الاستمرار في تقديم الأمثلة مع أن ذلك غير عسير .  
عينا ألا ننسى أن الأمر غير متعلق بالاختراقات ، ولا بالناس الفن يبحثون  
عن طريقهم دون جدوى ، بل يتعلق بمبدعين رقيقي المستوى . الفن الكبير  
ينطلب ، أغلب الأحيان ، جهداً من المشاهد وجهداً غير قليل من الفنان  
نفسه ، وليس العمل غير الدائب ، وليس الصبر القليل وليس الثبات  
القليل من الطبع تجاه خيبات الأمل وامام هذا الهدف الذي يبتعد ابداً  
وهذا كما قال رودون - حتى آخر الأيام . فلنتذكر أن آخر الكلمات التي  
غادر بها فان غوغ العالم هي : « من جديد الفشل ... لا نهاية للشقاء »  
كلمات الم وقنوط يقولها الفنان الذي بلغ نجاحه أعلى القمم في الفن .  
في الأزمنة الجديدة .

لكن القمة تعرف من قبل الآخرين ، من قبل الأجيال التالية وليس  
من قبل المصور نفسه الذي لا توجد لديه سوى قمة واحدة هي تلك التي  
تبتعد وتبتعد ولا تطل ، قمة الهدف النهائي المستحيل .



إن إنسان التعقل "النثري العملي قد يقول : « أيصعب عليهم أن يرفضوا ! لا أحد يجبرهم على أن يصنعوا فناً . » إنه لقول منطقي حقاً . لكن منطقاً آخر يهيمن في جو الإبداع ، قد يبدو لوجهة نظر المألوف منطقاً عبثياً ، لكن وحدته هنا شرعية . وطوال زمن التآرجح بين الفن والموت أدرك موديليانى أن رثتيه المريضتين ظامئتان إلى هواء يوغا ، وأن أعصابه المنهكة تحتاج إلى الراحة ، وأن بقاءه في باريس يساوي الهلاك ، ومع ذلك يعترف : « جو باريس وحده الذي يلهمني . أناشقي في باريس ، لكنني لا أستطيع العمل في مكان آخر . . »

وكتب إدوارد مونك في فترة العذابات النفسانية : « أن أصور فذاك مرض لي ونشوة . مرض لا أريد أن أنجو منه . ونشوة أريد أن أصونها » .

مرض ونشوة . معاناة ومتعة ، متعة غير سهلة . متعة ممزوجة بالألم . متعة مرة . ومع ذلك فهي رعشة سعادة من إشراق مباغت ، من استبصار مفاجيء ، من إحساس لا يوصف بأنك قد لمحت لحظة واحدة السر الكبير ، وأنت ستكشف للناس شيئاً ولو غير كامل من السر الكبير . ذلك لأن الفنان يفكر بالإنسان ما دام يفكر بالفن . وما يبدو لنا كالتوق الهوسي إلى الفن هو في الجوهر حب للإنسان . قال فان غوغ : « لا شيء أكثر فناً من أن تحب الناس » .

وهكذا تنفلق الدائرة ، وتعبير أدق ، تتقدم صعداً على الحلزون الأزلي : يغفل الفنان المتعة في سبيل المعاناة ويصل إليها من جديد عبر المعاناة ، وقد يكون هذا النوع من الفنانين هو الأقرب إلى المتعة الأكثر دواماً ، والأكثر أصالة وإنسانية – إنها متعة الرعشة القلبية السامية وبعد النظر الفطري .

والمشاهد ؟ ماذا يكسب من كل هذا ؟ ما حاجته إلى هذه المشاهد غير المريحة وقد خبر بنفسه المزعجات التي تقع كل يوم في حياة الأرض وتمتلىء بها بلاغات وكالات الأنباء .



لكن المشاهد يكسب شيئاً هو الآخر ، إذ أن النتائج تعنيه  
ويحظى الكثير منها باستحسانه .

يوجد في الواقع مشاهدون مختلفون ، كما يوجد فنانون مختلفون .  
تمة أناس - وليسوا قلة - يفضلون مشاهد مونية ، والأجساد العارية  
لرونوار أو زهرات فانتين لاتور اللطيفات على نتاج يعبر عن الضيق والقلق  
أو المأساوية بغض النظر عن كونه « أبسنت » لدوغا ، أو « مستشفى في  
آرل » لفان غوغ ، أو « غرونيكا » لبيكاسو . هذا طبيعي ويجب ألا  
يضائقنا . إن الموقف من العمل الإبداعي يتعلق بطبع المشاهد وبمستواه  
الجمالي التشكيلي . قد يوضح الفن لكل انسان ولا يجوز أن يفيظ  
أحداً .

سيكشف المشاهد المتأني حتى في الموضع غير المفرحة نبعا غزيراً  
للمتعة إذ ، كما قال روسو ، لا ينجم الرضى عن الموضوع . إن قدرة  
الفنان على خلق نماذج انسانية لامعة ، وترتيبها في المسافة ، وعلى  
تحويل اللون الجامد إلى مادة تصويرية - هذه القدرة تستميل وتقنع  
بغض النظر عن الموضوع المؤلم . بعض الدارسين الغربيين يسلمح عن  
ضيب خاطر روو على حماسته للبواعث الاجتماعية من اجل غناه التقني  
وتعقيد النسيج اللوني .

اجل ، سيكتشف المشاهد المنتبه حتى في النتاج المأساوي ينبوعاً  
للمتعة في تجليات المهارة الرفيعة . لكن المشاهد الحساس سيذهب أبعد  
من ذلك ويحصل على المتعة - المعقدة فعلاً والمتفردة التي لا يندر أن  
تكون متعبة - حتى في إيقاع اللوحة الدرامي . فأمام امثال هذه اللوحات  
يشعر الانسان أنه اكثر انسانية . فامامها ، تحديداً ، نحس أنه لا يتلقى  
وحسب بل يعطي شيئاً من قلبه أيضاً . ولقلب الانسان نوعية غريبة إذ  
يفتني بقدر ما يعطي .



الإنسان غير المؤهل للمعاناة الروحية الحقبة يكون في الوقت نفسه غير أهل للمتعة الروحية الحقبة . فبالمعنى الروحي تكون المعاناة والمتعة اثنين يكونان واحداً .

قال القدماء إن زفساً بكى كي ينمو القمح . في هذه الصورة الساذجة تكمن حقيقة عظيمة — حقيقة أن المعاناة قوة إبداعية . لا ينال شيء دون ضحايا . وعلى كل قضية جديدة أن تسير على درب المعاناة .

نقول أحياناً إن فن التصادمات الإنسانية والدرامات هو فن جهم وليس الأمر كذلك تماماً . الحقيقة هي أنه كالعالم الكبير منحوت من الظلام والنور . فلو انتفى النور لما استطعنا النظر إلى ظلمات الدراما . لكن من أين ، في الجوهر ، يأتي الالقاء الذي يضفي هذه الرؤى الموحية ؟

قال مونتيتشيلي مرة : « أنا مصدر للضوء ، أنا أضئ (المسرح) » هذه الكلمات لا تصدق على مونتيتشيلي وحده . يمكن أن توجه إلى بعض أعمال يوجن كاريير المتأخرة حيث صور الفنان فيها كما في السابق زوجته وطفاله لكنه فعل ذلك مع نبرة الحزن والألم مستشعراً نهايته الوشيكة . كأنما الإضاءة ليست فيزيائية بل كأنما قلب الفنان هو الذي أضاء هذه الوجوه البشرية ، وكأنه يطلقها من الظلام . وإذا ظهرت لنا ، بطريقة ما ، عكرة ومسكوبة في قالب فذلك لأن العالم يبدو لك هكذا حين تنظر إليه خلل الدموع .

في نتاجات الفن الكبيرة والدرامية يأتي هذا الضوء النابع من قلب المبدع لينير المأساة البشرية ويحيي إيماننا بأن ثمة في ناحية الظلام ويجب أن يكون ثمة أمر آخر ، نوع من شاطئ الخلاص ، فحتى أوقيانوس الظلام لا يمكن أن يكون بلا نهاية ، فاطول ليل ينتهي بنهار .

\* \* \*



## بصد الجميل والقيح

نعرف جميعاً أسطورة بجماليون الذي نحت صورة امرأة جميلة فعشقها لجمالها . هذه الأسطورة هي ، بمعنى ما ، تنويع لأسطورة زافكسيس الذي رسم عنياً بلغ رسمه له حد الكمال فصارت الطيور تأتي كي تنقره.. الطيور تطير إلى العنب والرجال إلى النساء الجميلات، والإبهام الفني ينافس الطبيعة بالجاذبية والواقعية .

كان فنانون العصور القديمة يلهمهم الطموح إلى تصحيح الطبيعة ، إلى خلق جمال اكمل . كتب أرسطو أنه « يجب تقليد المصورين المجيدين: إيهام يصلون إلى الشبه في صورهم » بورترية « وفي الوقت نفسه يصورون اناساً أجمل . » يبدو أن هذا السعي إلى التجميل لم يكن دون نجاح ، فالتحت القديم قد اعتبر بعد قرون كثيرة مثال الروعة . والسعي نفسه قد ألهم إلى درجة كبيرة معلمي النهضة « فينيرا النائمة » لجورجوني و « دانايا » لتيئسيانو هما سيدتان مريحتان على كل حال . أما « عذراء سكستين » لرافايلو فما كان لها أن تحظى بمثل هذه الشهرة لو لم تكن عذبة المنظر . لم تحظ أية من والدات إله غريكو بمثل هذا الاحترام ، لكن علينا أن نهرب من المقارنات فهي تربة زلقة جداً .

وعلى كل حال يبدو وكأن تذوق الجمال الجسدي قد تراجع بعد عهد النهضة إلى المستوى الخلفي ، بل لقد أغفله بعض المعلمين : إنه شذوذ يصعب تفسيره حقاً : يرفض الفنانون إمكانية أن يضمّنوا بأيسر السبل وأضمنها صداقة الجمهور بوساطة أبطال وبطلات ذوي مظهر خارجي جميل . إن أكبر المبدعين - غريكو ، فيلا سكتس ، هالس ،



رمبرانت ، فيمر وشاردن وغويا لاثيرهم هذه المعضلة . كأنما قد بقي هم  
الجمال لفنانين من الدرجة الثانية ابتداء من غفيدوريني وانتهاء ببوشيه  
وفراغونار .

صحيح ان الكلاسيكيين الزائقين يتذكرون ، فيما بعد ، الجمال  
وكذلك الرومانسيون . الرومانسيون باندفاعهم نحو المثالي - وهذا طبيعي  
تماماً . . الرومانسيون - دون أي شيء آخر . لكن ، أي رومانسين؟ قد  
يكونون في هذه الحال - أولئك الذين من الدرجة الثانية مثل لامي .  
بولانجيه ، أوديفيريا . إن بودلير الذي عرف دولا كروا عن قرب يقدمه لنا  
على أنه « نبيل » نموذجي فائن . ويدهش الشاعر لأن هذا الرجل الفطن  
الجميل قد أبدع فن أشواق لا تطاق ، وفظاعات وعذابات : « كل إبداعه  
قنوط ، مذابح ، حرائق ، وكل شيء ( هنا ) يعتبر شهادة ضد البربرية  
البشرية الأبدية التي لا ترحم المدن المشتعلة المدخنة ، الضحايا المقطعة ،  
النساء المفتصات ، حتى الأطفال المرميون تحت أرجل الجياد أو تحت  
سكين الأمهات الفاقدمات عقولهن ، كل هذا الإبداع يشبه نشيداً رهيباً  
وضع على شرف القدر والعذاب الذي لا يطاق .

يجهد بودلير لتفسير عريضة القسوة هذه بازدواجية ما لدى دولا كروا  
فيقول قد يكون هذا الرجل الأرضي قد أخفى شيئاً « بربرياً » - « فوهة  
بركان غطيت بذكاء بباقات الزهر » .

واليوم ، إذ نستطيع ، إضافة إلى تفسير بودلير ، أن نعتمد شهادات  
أناس آخرين ، وأهمها يوميات الفنان نفسه ، يصعب علينا أن نقبل فرضية  
الشاعر . إن دولا كروا ، بعيداً عن التوهيمات ، لا يمثل لنا فوهة بركان  
للشهوات البربرية بل هو نفس متزنة جداً يسيطر فيها العقل على الشعور  
بحزم . وأكثر من ذلك ، فإن هذا الرسام الذي اعتبر في زمنه منجذباً  
بمواطفه إلى حيث يحطم باستمرار قواعد الحرفة ، يبدو في أحيان غير  
نادرة منفصلاً أكثر ما يكون الإنفعال بقضايا الحرفة . قال له مرة أحد  
المعارف : « لماذا لم تكن البارحة في السفارة البريطانية ؟ إذن لرأيت



تاليران يتكلم مع ولنفتون . . اية لوحة! » وأجاب الفنان : « هذا بالنسبة للرسام، ببساطة، رجل يرتدي الأزرق يقف قرب رجل يرتدي الأحمر. » وقد أستر في مناسبة أخرى إلى تلميذه اندريو : « لو أحرزت معرفة بليون لا شترت أيضاً القليل بقرش » .

إن عقلانية دولا كروا وامتلاكه الدائم للقضايا الحرفية ، وخصوصاً التي تخص المجموعات واللون لا تعني قطعاً أن المواقف المتوترة والدرامية كانت بالنسبة له مجرد سبب لعرض حل هذا الأمر التشكيلي أو ذاك . وتلك المشاهد الدامية التي أدهشت بودلير ليست تعبيراً عن ميل غير مدرج إلى البربرية ، بل هي نتيجة لموقف أخلاقي وجمالي واع تمام النوعي . ولأن الرجل فطن ، تحديداً ، ومتزن ، لآونه . تحديداً ، يحب الجمال والانسجام فإنه ، دولا كروا ، يشعر . دون حدود ، بكل شيء يدمر الجمال والانسجام . ولهذا . كما لاحظ بودلير نفسه ، فإن تصوير دولا كروا هو اتهام فريد ضد « البربرية البشرية » ضد فوضى الشهوات الدنيئة ، ضد الجشع والقسوة والاضطهاد .

ومع ذلك ، أين هي صورة المثل الأعلى ؟ أهو ميديا التي يمتلكها الظلم إلى الانتقام ، أم هن النساء المندورات للقتل في «موت ساردانايا» ؟ ماذا بقي من جمال القديم أو جمال النهضة النقي المطمئن ؟ النهضة ، أجل النهضة – لا سواها . ولكن أية نهضة ؟

امراة تسير بخطوة سريعة واسعة على المساحة العارية . لا نعرف لماذا تتحرك ولا إلى أين ، وإذا قبلنا إنها تهرب فأسباب ذلك كافية وبإادية للنظر . تدب على الأرض كل البشاعات الجهنمية الممكنة ، شياطين صفار وأسماك لها أرجل . وبعيداً إلى اليسار ، الهاوية ذاتها وقد فغرت شدقها ، أما إلى اليمين فكثرة من البشر المسلحين يقف أحدهم ضد الآخر في احتدام الافناء الذاتي . وبعيد من ذلك تحتسرق الكنائس والحصون ، وأبعد أيضاً يشمل الأفق كله ضوء الحرائق الأحمر العكر .



كانما العالم كله قد شمله اللهب وضراوة الدمار . اما المرأة فقد اُحنت جسدها إلى الامام وهي مسرعة في دربها . ليست هذه فينيرا او عذراء . هذه هي « المجنونة غريت » لبروغل .

النهضة .. بوتر بروغل .. وبانورااما للهول ، يرن امامها نطق كلمة « جمال » كسخرية جوفاء . لاي سبب شرع المعلم يخيف المشاهد بدلا من ان يفتنه ؟ يرى بعض المفسرين ان من الافضل ان يتجاوزوا هذا العمل ويذكرونه ببساطة كي يقفوا عند اعمال أيسر تفسيرا « جيناي » ويكتفي آخرون بشروح بدائية وساذجة : « المجنونة غريت هي » المرأة الشريرة التي يخشاها الشيطان نفسه . « ( فلامان ) وهي رمز « للشر الانثوي » عموماً ( ديني ) ويرى آخرون في البطلة « تجسيدا للوضاعة » (غروسملن) ويرى آخرون أنها تخص شرحاً فريداً للكيمياء بكل خواصها . « فان لينيب » ويسأل آخرون هل هذا « كناية عن الحرب ام عن الجبروت الانثوي الذي يلجم حتى العقاريت ؟ » لكنهم حين لا يجدون جواباً يليحون بيدهم ويختمون الكلام بالقول إن « اللغة التشكيلية التي ابرز بها الرمز تهمنا أكثر كثيراً من الرمز ذاته ( بربون ) وقد صر ، عموماً ، معروفاً لدينا تباين آراء الاختصاصيين الذين يزعم كل منهم انه يمتلك مفتاح اللغز ... القبيح هو ان المفاتيح مختلفة والقفل واحد » .

« المجنونة غريت » هي فعلاً نتاج صعب ، وهذا لا يعني ان لكل تفسير بائس الحق في الحياة . يكفي ان نعر بعض الاهتمام إلى العصر الذي ابداع فيه بوتر بروغل الشيخ ( ١٥٢٥ - ١٥٦٩ ) كي نقرب ولو جزئياً من مغزى العمل الابداعي . إنه الزمن الذي اكتسح فيه جيش المحتل الاسباني فيليب الثاني فلاندريا . علاقة النتاج بأحداث العصر الدامية واضحة وضوحاً كافياً كي نسأل كما سأل جاك بيوس : « بماذا هي منشغلة هذه المرأة العملاقة الشريرة ؟ هل تجسد الكذب وإقفار الشاعر البشرية .. ام انها تنظر ، فقط ، إلى العالم الذي غرق في النار والدم بعد ان عبرت المرأة ؟ إنه تصوير شرير حقاً للمرأة . وهو تفسير نافه



لغريت « العملاقة » التي بدت عملاقة لبيوس لأنها مرسومة في المستوى  
الأمامي لا لسبب آخر .

يؤكد بعض المؤلفين الأكثر حصافة أن اللوحة تمثل « إتهاماً من نوع  
ما ضد الجور الأجنبي » ( ميشله ) وأن المجنونة غريت تجسيد « للقسر  
والإغتصاب » ( مينيرت ) يبدو لنا التوكيد الأول على صواب . الثاني  
مجرد ومستحيل . كان من الممكن أن نقتنع بتفسير ميشله ، خصوصاً ،  
أو اخذنا بملاحظة مارسيل بريون : « فلنكف عن الإفراط في عقلنة فن  
بروغل ، فهذا تصوير قد يكون على أقل ما يكون روحانية وعلى أقل  
ما يكون عقلانية . » لكن ليست لدينا الأسس كي نوافق على مثل هذا  
الرأي ونرى من المناسب أن نذكر بأن صديق بروغل أورتيليوس قد قال  
في حينه شيئاً مخالفاً : « في كل نتاجات ( بروغل ) يوجد دائماً من الفكر  
أكثر مما يوجد من التصوير » .

اللوحة دون شيء آخر هي « اتهام ضد الجور الأجنبي » فهل هي  
هذا وحسب ؟ في مثل ذلك الزمن تقريباً ( ١٥٦٢ - ١٥٦٣ ) قدم المعلم  
نوحة أخرى ومماثلة ( انتصارات الموت ) إنها مماثلة لكنها مختلفة . وفي  
هذا الاختلاف ، تحديداً ، ينبغي أن نبحث عن حسم المسألة التي تعيننا .  
الكابوس في « الانتصار » ليس أقل شراً ، لكن لا شيء ملفز هنا :  
انسكلوبيدياً مصورة للأهوال ترن أكثر رهبة مما في الأولى بقدر ما يمكن  
أن تكون الرهبة . الموت يمتطي جواده الأعجف ويليح بمنجله قائداً  
جماعة من الهياكل العظمية المسلحة بالرماح . لقد مرت عاصفة الدمار  
من طرف إلى آخر بهذه المساحات المدمرة تاركة وراءها الخرائب والجثث  
رلم تهدا بعد العريضة الجهمة ، فالناس والهياكل العظمية يتواجهون في  
صدام عنيف ، تشتعل محارق ، والسماء أكثر جهامة من دخان الحرائق .  
لقد ذكرت هذه اللوحة ميشيل ، ذات مرة ، بميدان القتال عند فيرديون ،  
واليوم يقرنها بيلانكوني بمعتقلات الموت النازية . وتتوافر المشروبات  
البلاغية التي تدفعنا إلى الخلاصة ، إن الهول الذي انتفض بروغل ضده  
لم يتبدد مع مرور القرون بل تنامي .



يجد بعض الدارسين في « انتصار الموت » تأثير ايرونيهوس بوسخ . ويمضي آخرون ليربّحوا عن مصدر للتأثير حتى في باليمو ( فريسك في بالاتسو سكلافاني . ) وهذا لا يمنع لوحة بروغل من أن تكون منقطعة النظر . لم يحدث سابقا ولم يحدث لاحقا أن اجتمع الهلاك والموت في مثل هذه البانوراما المرعشة . فتجاه هذا العمل الإبداعي ظهرت الضراوات المصورة من قبل دولا كروا في « مذبحه هيوس » حادثا ثانويا صغيرا . فوق سطح غير كبير جداً ( ١٧١ × ١٦٢ م ) رسم المعلم متهدّ الكابوسي الذي ينتقل فوقه النظر طويلاً بين العديد من المناظر العيشية التي تقتضي الصبر من أجل « قراءتها » . ومع ذلك فاللوحة تختلف كلية ، من حيث الرؤية وكمنظومة ، ومن حيث التنفيذ التشكيلي . إنها رؤيا في إيقاعات بنية وسلسلة ، إيقاعات الأرض المحروقة والحرائق حيث نبرات الأزرق الضارب إلى الخضرة تؤكد جداً جو الهاوية . أمام هذا التبجيل للكارثة ، أمام هذه الحكاية المصورة لنهاية العالم تبدو الكارثة الغربية البرجوازية البضائية - المرئية والمسموعة - سطحية وميكانيكية .

وكما هو واضح . ولو مجازاً ، من الموت وجنوده الخياليين من الهياكل العظمية ، فإن بروغل ينقل الخارق إلى الواقع ويتمثل لنا هلاك البشرية كقدر عال . في « المجنونة غريت » تبعد القوى الخارقة - هلاك الإنسان من فعل الإنسان نفسه . فهو نفسه الوحيد المسؤول عن مصيره فاللوحة تتحول من التورية حول نكبة فلاندريا إلى فكرة حول المصير البشري ومساوئته . فالصورة الرمزية للموت تختفي . يظهر بدلاً منها شخص محدد - المجنونة غريت .

يلح مينرت على أن غريت هي « روح الاضطهاد والاعتصاب مزودة بأقصى الجبروت الانساني ولا تعرف أية رحمة . » ويخبرنا ديلغوا أن « غريت تزعم بأغنية المستعبد . . إنها تحمل بنشاط مختلف الغنائم من



نهب اعمى ، دون أن تأبه بالدمار الشامل المتعطشة له . شعل الحريق  
تضيء من كل جانب ما دمرته .

أما إن غريت تزعق ، واغنية المستعبد ، تحديداً ، دون سواها ، فمن  
الممكن شرحه فطرياً ، مع أن الأمر موضع جدال النقاد ، إذ أن الرسم فن  
صامت ومهما أصحنا السمع فلن نسمع صوت الأبطال وكلماتهم . أما  
توكيد أن كل هذه الحرائق التي تشمل كل المدن والتي تضيء الأفق من  
طرف إلى الطرف الآخر هي من عمل امرأة واحدة . ومجنونة فيبدو على  
شيء من المبالغة ..

يركز أكثر الدارسين اهتمامهم ، أساساً ، على هذه المرأة المجنونة ،  
ولا يهتم بعضهم إلا بها . هذا الاهتمام البارز سببه اسم النتائج ودور  
غريت على اعتبارها الشخص المركزي في اللوحة . وقد لا يكون مفيداً جعل  
هذا الدور مطلقاً . فإذا لم تدرس صورة البطل مع الظرف المحيط بها  
فمن الطبيعي أن تفقد معناها . في حين أن الظرف المحيط – من دون  
صورة غريت – لن يفقد محتواه بل سيتحول إلى شيء يناسب جداً  
« انتصار الموت » . إن النشاط الأساسي ومن ثم إن المعنى الأساسي قائم في  
الاستطرادات المنتشرة حول صورة المرأة ، وهذا لا يعني أن صورتها  
ثانوية . يبدو جلياً أن الفنان يعطي مغزى مفتاحياً محدداً للشخص  
انغريب ، أما المغزى المفتاحي الشامل لمعرفة كل ما تبقى : فرادة تصوير  
البطلة فأمر جزئي غير ذي شأن من المساوية يوجهنا إلى طابع  
المأساة الكبرى .

إن المعنى الشرير الذي رسمه الدارسون للمجنونة غريت يعود إلى  
وجود بعض اللامع الخارجية : الذراع ، السيف المشهور إلى الأمام ،  
حمل الغنائم ، التعبير الخاص الوجه ، وأخيراً الخطوة الواسعة التي  
نبذوا كالمتوعةدة والتي تسير بها المرأة – كما يؤكدون لنا – إلى الجحيم  
مباشرة . لكن تحليلاً أكثر عنابة قد يظهر لنا أن هذه العناصر لا تحمل  
المعنى الذي يضيفه عليها الشارحون .



هل زين الفنان المرأة بعدة الحرب كي يجعلها رمزاً للغزو . هذا الرمز غير ضروري عموماً لأن الغزو مصور في اللوحة مباشرة وبوضوح كامل بالجنود المتكاثرين في الزاوية السفلى اليمنى من اللوحة . فبقوة أي منطق يمكن أن تحسب امرأة محلية من بسطاء الناس ممثلة للجيش الأجنبية ؟ ما هي ، في الجوهر ، هذه المرأة الاسطورية غريت ؟ لا شيء سوى ما نسميه « حمقاء القرية . » إنها قروية مجنونة ، يحتمل أنها لا تأبه لكون مواطنيها يشقون ، وبها تخيف الأمهات أطفالهن في أسوأ الأحوال . ويبدو أن النقاد يريدون إخافتنا أيضاً . ونتيجة للتخيلات النقدية تحولت غريت الى رمز للانوثة الأصلية « التي تأتي منها كل الشرور » بل وإلى « تجسيد للشر » .

الأبسط والأصوب أن نقول إن المجنونة قد تكون على هذه الهيئة العسكرية لأنها أخذت درع وسيف غاز قتيل وقد تكون أخذت ما أخذت من بيت مهجور دخلته بنفسها . ويبدو جلياً جداً أن غريت لا تهاجم — كما يريدون اقناعنا — لأننا لا نرى من قد تهاجمه ولا لماذا يمكن أن تستطيع الهجوم . إذا كان ذلك من أجل الغنائم فالمجنونة تحمل منها الكثير ولا تستطيع أن تأخذ المزيد . وإذا كانت المرأة تنطلق بخطوة واسعة فذلك ليس لأنها تمضي إلى الهجوم — كما يصرون على التوكيد — بل لأنها مسرعة للهروب مما يحيط بها من أخطار . وإذا كان للوجه منظر غريب بالقلم نصف المفتوح والنظر المثبت فليس ذلك تعبيراً عن القسوة بل عن ضعف العقل والخوف . وفيما يتعلق بآبواب الجحيم المشرعة لا يمكن . ببساطة ، تفسير لماذا يحسب الشارحون أن غريت ذاهبة إلى هناك ، في حين يبدو جلياً أنها تتحرك في الأعلى على المستوى الامامي بعيداً عن الجحيم وسوف تتجاوزه بعد بضع خطوات ما لم يأمرها أحد نقاد الفن بتغيير الاتجاه . وأخيراً ، نقول بين قوسين إن هذا الشدق الجهنمي بشيائينه الصغيرة لا يبدو مخيفاً إطلاقاً . إنه غير مؤذ ، إذا قورن بالأهوال المنتشرة حوله .



وإذا حللنا عناصر اللوحة الأساسية ، دون فكرة مسبقة . وإذا اعتمدنا على اللوحة وحدها ، لا على من قال وما قال ، فإننا سنتوغل الى مغزاها . دون أن يكون ضروريا أن نحلل في كل مشهد جميع تفاصيله التي يظهر بها بعض الدارسين ولعاً خاصاً . جاهدنا على تفسيرها برموز فولكلورية أو بريتوار الكيمياء ويسمحون لأنفسهم بإغناء محتواها بنزوات خيالهم الخاص .

الصورة المفتاحية هنا هي حقا صورة المرأة . لكن الجنون الخطر ، الجنون الكبير في جوهره ليس في امرأة بل في العالم حولها . كل هذه البانوزاما الجهنمية المضاعة بنور دموي ، بالحرائق والمعارك والعقوبات والموت هي بانوراما الجنون البشري ، الجنون المرعب الذي تسرع المجنونة غريت في الهرب منه . يقول المثل ، إن المجنون يهرب من السكران .. والوضع ، في المناسبة ، أكثر مأساوية : المجنون يهرب من عقلاء وصلوا بجشعهم وتسوتهم الى الهذيان المحموم الكامل .

إن النظرة السطحية الى اللوحة ، كأنما تقودنا الى درامتين منفصلتين متوازيتين وتكادان لا تتصلان : دراما إنسان مجنون ودراما عالم مجنون . وهنا تحديدا يصل بروغل في الجوهر الى تركيب عجيب لا يتمكن منه سوى مبدع كبير إذ يستطيع أن يجسد النظرة الحكيمة في عمل فني غير مألوف : لقد قدم لنا جنون العالم وكأنه منعكس في نظرة امرأة صيرها الخوف نظرة زجاجية . لقد صور المعلم هذه القوضى الواقعية والجهمة من تفجرات الاغتصاب الممتد حتى الافق المشتعل بلهب الحرائق لكن صورته محبوكة مع رؤى دماغ مشوش .. من هنا - هذا السدق الفاجر كغم انسان للهاوية ، من هنا أعين البناء الزجاجية التي تلاحق حركة المرأة ، من هنا - هذا الامتلاء للوحة بكل ما هو ممكن من الهولات ، الأمر الذي يفسره بعض الشارحين بتأثيرات بوسخ ويفسره آخرون برغبة المؤلف بتجسيد القوى الشيطانية . أما بشأن التأثيرات فينبغي أن يكون لها حافز أكثر جدية من التقليد الطلزي، على المبدع



الأصيل . وأما بشأن القوى الشيطانية فهي متمثلة بكثرة في « انتصار الموت » بجماعة من الهياكل العظمية القابلة دون أن يلجأ بروغل هناك مرة واحدة إلى تلك الكائنات الخيالية الهجينة من « الشخصيات التي تطير والأبنية ذات العيون البشرية التي تحتل المشهد في « المجنونة غريت » . « ولا نرى تفسيراً مرضياً سوى ما أشير إليه : قدم لنا بروغل جنون الناس منظوراً إليه عبر نظرة امرأة مجنونة ، لقد صور المجنونة غريت هاربة في دعر أمام جنون العالم .

بعد أن أنهى المعلم لوحته بسنة ولد شكسبير في الغرب من المانش وقد صاغ ، بعدئذ بكثير ، بالكلمات الفكرة التي عبر عنها بروغل بالصورة : « الحياة تاريخ يرويها أبله ، وهو مملوء بالصخب والحدة ، ودون أي معنى . » إنها فكره غير مغرية إطلاقاً لكنها لا تستوفي موقف الفنان . إن المجاز الذي في « المجنونة غريت » بكل وقعه التشاؤمي – مأخوذاً في سياق القضية الكبيرة – سرعان ما يمثل لنا تنبيها أكثر مما يمثل صيغة للنمط . إذا كان بروغل قد أرانا ، دون أن يراعي شعورنا ، قوة الشر المدمرة فهذا لا يعني ، قطعاً . أنه يعتبر الشر كلي القدرة . ففي الوقت الذي صور فيه « انتصار الموت » أبدع المعلم لوحة « دحر الملائكة المتمردين » . الملائكة المتمردون هم قوى الشر بالذات وقد صورهم الفنان مغلوبين ومرميين إلى مهاوي الجحيم من قبل أرواح النور الجارية . إنه يؤمن بأن النور قوى من الظلام ، لكنه يعرف أيضاً أن الإيمان الخامل غير أهل لأن يقودنا إلى الخلاص . فإذا خلق مشاهد رؤاه المتجهمه فلكي يفيد إيماننا بالواقع . إن صور الخير المتوهجة في « دحر الملائكة المتمردين » هي يا للأسف ، أكثر ترهلاً ، من حيث هي إحياء تشكيلي ، من كابوس « المجنونة غريت » . وهذا واقعي تماماً : الشر يصور بالسجية وأما الخير فيرسم على الأغلب بالخيال .

ويعود من جديد إلى الموضوع الذي انطلقنا منه حول القبيح والجميل أو ، إن شئتم ، حول الواقع والمثل الأعلى . نحن على استعداد



لنتفيل كون الفنانين المشهورين - لفقدان الخيال او لاسباب اخرى - ليسوا ميالين الى ان يقدموا لنا صوراً فاتنة مبتكرة ، بل يفضلون ان يعكسوا ما يرونه . لكن الا يوجد اناس لا يرون سوى الاشياء القبيحة ؟ وهل كان بروغل اعمى الى هذا الحد عن رؤية الجمال ؟ وإذا سأل احد : « اعمى ؟ تذكروا فقط تلك الحاشية الرائعة لازمنة السنوات الاربع » وإننا لنستطيع القول بدورنا : « أجل ، لكن تلك مناظر . فأين جمال اناسه ؟ إن شخوصه حتى في المشاهد الهادئة الحياتية وليس فقط في الرؤى الكابوسية هم بدائيون . أجلاف ، دون ان نتكلم على الشحاذين المصاقين ، والعميان ، والفتيان البليدين الذين صاروا بدينين بفعل الاستلقاء وتكسل ، الذين يبدو كان المصور يستمتع بجمعهم .

الحال هي كذلك إلى حد ما . ومن الصعب إنكار انه توجد في الحياة صور انسانية اكثر جاذبية بكثير من تلك التي اختارها العديدون من الرسامين واسترعت انتباهنا . نحن موافقون على ان من غير النادر ان يواكب الجمال القبح في الحياة ، وإذا كان يجب إظهار تصادمهما فمن غير الممكن ان يظهر احدهما وان يصمت الآخر . لماذا إذن يرينا بعض المؤلفين القبيح وحده ، والقبيح دائماً ؟

إنها مسألة عويصة ، يقتضي فهمها سؤالاً آخر : ماهو الجميل فعلاً وما هو القبيح ؟ لكن هذا يعني ان نعيد كتابة علم الجمال بكامله او على الاقل ان نعيد تلاوة ماكتبه آخرون . وبإلها من حرفة مفيدة ، إذ تلزمنا سنوات على الاقل كي تصور ان باستطاعتي ان اكتب علم جمال جديد ، وان اجد شيئاً مصطنعاً اشرح به في المستقبل كتباً مدرسية غريبة . إذا أردنا الكلام . فإفضل ان نتكلم على النتائج . فالمعضلات - دون ان نهدف إلى إيفائها حقها ودون ان نرفعها إلى منظومة - لن تهرب منا . إنها في النتائج ذاتها .

. . .



نستطيع في كل حديث يومي أن نستخدم كلمتي « قبيح » و « منفر » كمرادفتين ، أما في علم الجمال فلا يمكن الخلط بينهما لأنهما مختلفتان كفكرتين . القبيح هو شذوذ عضوي ولهذا فإن الفكرة المطابقة له تحتوي تقوياً سلبياً ذي طبيعة جمالية صرف . أما المنفر فلا يرجع حتماً إلى الماهية ، ولا يحصر قطعاً بالماهية ، ولهذا فالفكرة المطابقة له تشمل ما هو أكثر من التقويم الجمالي . ويعبر عنه دائماً بالارتباط مع الاخلاق .

القبيح ليس غير الجميل تبسيطاً . ثمة أناس كثيرون غير جميلين ، بمعنى أنهم لا يغطون تصوراتنا عن الكمال الجسدي ، لكننا لا نتجاسر على القول أن أكثر الناس قبيحون . فالقبيح عدا أنه لا يرضي ذوقنا الجمالي يستثير تقوينا سلبياً لأنه يصدم ، لأنه يدخل في تناقض حاد مع تصوراتنا عن الجمال . ومع ذلك فإن هذا الشيء الذي يصدم نصادفه كثيراً منعكساً في الفن . والأكثر مفارقة هو أننا لا يندر أن نكون ميالين إلى احتماله هنا ، في الفن . إن الفقير كفازيمودو الذي صورته فيكتور هيفو في « والدة الإله الباريسية » منفر جسدياً وصار مرادفاً للقبيح . لكننا مستعدون لأن نفكر للمؤلف والبطل ، إذ نعرف أي حب نقي وقوي يكنه قلب هذا المسخ . غير لاندأيو يصور هو الآخر في لوحة « الشيخ وحفده » نموذجاً بشعاً جسدياً . وجه الشيخ مرشوش بالثآليل وهي كثيرة التجمع فوق أنفه الضخم اللحيم . لكننا هنا أيضاً ، مستعدون للمسامحة . فالحفيد محبب جداً ، ووجه الشيخ مضاء بنور من الحب يوضح لنا على الفور . أن الفنان أراد بلوغ تضاد كبير المغزى ليظهر لنا أن المعاناة الداخلية الجميلة قد تجمل أقبح الوجوه . نحن راضون عن الجد وعن شهامتنا تجاهه ، وقد نكون راضين أكثر عن كوننا حزننا فكرة الفنان .

تعتقد الأمور حين لا نستطيع أن نجد أي مبرر عقلي لأن بصور المؤلف القبيح . وفي مثل هذه الأحوال يمكن أن يوجه أيضاً حان منطقيان لا أكثر : الأول هو أن القبيح في الفن له ما للجمال من الحق في الوجود . تلك هي وجهة نظر المدرسة الطبيعية التي ترى أن كل ما وجد



في الحياة يحق له الوجود في الفن . إن زولا ، كما هو معروف ، وبعض أتباعه المتأخرين ، خصوصاً ، لم يكفوا عن امدادنا بالتفاصيل القبيحة وذلك ليدلوا على موضوعيتهم تجاه المادة الحياتية . الإيضاح الثاني هو إن القبيح في نظرنا ليس قبيحاً ، اطلاقاً ، في نظر المبدع . يحكون أن سيدة انكليزية كانت تنظر إلى مشهد في حضرة كونستابل قالت : « كم هو قبيح هذا البيت ! » فأجابه الرسام : « كلا ياسيدتي ، لا يوجد شيء قبيح . لم أر شيئاً قبيحاً طوال حياتي » .

أوصى اينغر تلاميذه : « أحبوا الحقيقي فهو الجميل . فلنعلم عيوننا أن ترى جيداً . . إذا أردتم أن تروا هذه الرجل قبيحة ، فانا أعرف انكم ستجدون المبررات لذلك ، لكنني أقول لكم : انظروا اليها بعني وسترونها جميلة » . وقد أعلن ميتر لينك بالروح ذاتها : « لو قل خوفنا من الجمال لرغبنا في أن لا نجد في الحياة سواه . ذلك لأنه لا يوجد في الواقع سواه » .

إن هذا الموقف كوجهة نظر فنية وكممارسة إبداعية للزمن قد عبر عنها بمزيد من التفصيل أوغوست رودن : « كل شيء رائع في الطبيعة بالنسبة للفنان الجدير بحمل هذا الاسم ، لأن عينيه كما تتقبلان الحقيقة الخارجية كلها كذلك تقرأان ، دون عذاب ، كما في كتاب مفتوح . الحقيقة الداخلية كلها » . ويرى رودن أن لا قبيح في الفن سوى ما يعارض الصدق . وعلى العكس - كل صادق جميل . ويرى النحات من جهة أخرى أن الصادق مميز والمميز يظهر بمزيد من الوضوح في عدم الكمال ، في التشويهات ، في القبيح ، وإلى هذا الحد يظهر القبح أكثر جوهرية ونبلاً من الجميل على اعتباره مادة . وهذا التناول يجد تعبيره الفني لا في التظاهرات القوية للقبح مثل « العجوز هولير » فحسب بل في العديد من الأجساد العارية الأخرى أيضاً وقد نحتها رودن عامداً في تمظهرات غير جميلة وغير لائقة كي يوحي لنا بأن الشيء ما دام طبيعياً فهو جميل . يمثل لنا أحد الأعمال النحتية رجلاً رفع في اندفاع شعوري حبسته على يديه . . ليست المرأة غير جذابة حسداً وحسب بل هي ملتوية بتمظهر غير



جمالي ، إذ وضعت رأسها بين ركبتيها ودفعت عجيزتها . وقد أسماها الفنان عن قصد : « أنا جميلة » وكأنه يريد أن يسبق تقويمنا ..

.. لقد أسخطت تظاهرات القبح هذه الجمهور المحافظ في حينها . ثم ألغى الناس وما عاد النحات قادراً على إغاضة الذوق الطيب لأنه توفي عام ١٩١٧ ، وفي عام ١٩١٧ ذاته ظهرت نتاجات مؤلفين شبان تمثل اعتداءات أقطع على الجمال . إثنان من هؤلاء المؤلفين - أوتو ديكس وجورج غروس قد يساعداننا على التوجه الأفضل في مسألة القبح في الفن .

أوتو ديكس من جيل أولئك الفنانين الذين سيتجلى لهم القبح في أحداث الحرب العالمية الأولى مع القذارات والفظاعات والضحايا البشرية التي لا لزوم لها . أن كابوس الحرب هذا سيلاحقه مدى الحياة ، أما الضراوات النازية وأهوال الحرب التي تلتها فسوف تكمل ما هو ضروري كي يقوى إلى الحد الأقصى شعور الفنان المأساوي النبيل . أما ما يعنيها فهي الحصيلة الإبداعية . ودون أن نقلل من المكائنة التي احتلها ديكس في تطور الفن الألماني يخيل لنا أن هذه الحصيلة غير جريئة من بعض الجوانب .

إذا أمكن الحكم وفق الاتجاه العام لهذه القضية وجب القول إنها مستوحاة من فكرة الكشف عن قبح العالم الرأسمالي بقروحه الاجتماعية العضال وتناقضاته التي لا حل لها . صور ديكس عاهرة عارية ذات وجه منفر فردت فوقه ابتسامة مشوهة وسمها « فينيرا » الأزمنة الرأسمالية . « وهو يقدم لنا التصادمات الطبقيّة الدامية ( « متراس » « معركة الشارع » ) ويقدم السمات المهلكة للبرجوازية ( « وفي المقهى » و « المرأة والخنزير » ) ويستخدم مراراً مقارنات للتضاد بين رفاه السادة وبؤس المسحوقين . وإذا نحينا جانباً ردود فعل الكراهية التي كان الفنّان يستطيع إثارتها فكانما كل هذا لا يثيرنا .



لماذا ؟ لأنه يخل لنا أن القبح هو بذاته يكاد لا يوقظ شيئاً سوى الكراهية . نحن لا نفكر قطعاً بالتضامن مع بعض الجمالين البرجوازيين وأقل من ذلك مع المنظرين النازيين الذين اتهموا ديكس بأنه يفترى على الإنسان ويشوه الواقع ، ويقضي على الفن . نحن نرى أن نوايا الرسام واضحة تماماً ونشاركه إياها إلى حد بعيد . لكن الفن لا تصنعه النوايا . ومصنبتنا هي في أن ديكس قد أفرط في حماسه في حفر الحوش الخلفي للمدينة الكبيرة كي يرينا العهر ( « بيت عمومي » « نساء شارع » « والسفلس ( « المسفلس » و « لاعبو الورق » ) أو الجريمة ( « قاتل - ساذي » ) والمصيبة في أن يرى أولاً الأعراض الخارجية الجلدية للقبح درن أن يصل إلى العمق الأكبر للكشف الفني .

في الوقت الذي شرع فيه ديكس يدرس الإنحطاط الإنساني كان فنان آخر ، عمل في الاتجاه ذاته ، ينهي طريقه على الأرض . ففي عام ١٩١٨ مات عن ٢٨ عاماً الرسام النمساوي ايغون شيله . كان لشيله أيضاً عين حادة على القبح وكانت لديه الشجاعة الكافية ليقدم ما يراه بدقة لا ترحم . وقد أثارت بعض صورته لنساء الشارع الشجار وسط مجتمع فيينا الطيب . لكن شيله استطاع أن يعطي قيمة روحية وجمالية لهذه الأجساد المتلوية بألم أو المتراخية تعباً ، وكأنما استجوبت وشوهت من قبل مجتمع غير انساني عاملها كأدوات للمتعة تستطيع أن تستخدمها وليس ضرورياً أن تشفق عليها . نستطيع أن نرى مخلوقات بشرية مصورة وحالات خمود بشري وسوداوية ، ومازق حياتية . تكاد لا نستطيع أن نقف لا مباليين أمام الإيحاء العاطفي لهذه الأعمال الإبداعية المجسدة بفطنة فنية رائعة ، وقبل كل شيء بخط كفاف تعبيري مقتدر يهتز بقوة حيوية ، غير متعمد وفريد ودقيق دقة بارعة .

غذت الدراما عن الأهراء البشري والسوداوية والعذاب التي توقظ لدينا الشعور المرضي بمآزق المصير البرجوازي ستجد تجسيدها اللاحق بتناولات تشكيلية أخرى لدى فنان مثل باسكين . لكن ديكس بعيد عن



مثل هذه التفسيرات بسبب من توائمه النفسي ووسائله التعبيرية ..  
إنها وافرة الى حد الإفراط أحياناً ، لكنها واهنة تطبق رسمة موجزة  
لواحد مثل شيله . يتعامل الفنان بسخاء مع الخط ومع «الصوغ» الظليل  
المضاء ، وهو مشغوف بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة عدداً ولا يبخل  
باستعمال لوحة الألوان بكل تلويناتها - وكل هذا من حقه طبعاً لكن  
التصوير يصاب بالبرد والسطحية ويصاب في حالات كثيرة بالتصادم  
تسجيل القبح وكشكل تشكيلي . قال ديكس : « أريد أن أرى فقط  
ما يوجد - الخارج . ويتم بلوغ «الداخلي تلقائياً . » والداخلي ، طبعاً ،  
لا يطل تلقائياً . وحتى حين يطل فهو قبيح دائماً وحتماً ، إذ لا يوجد  
في الخارج ذاته سوى القبح .

وإنني ليغريني القول إن عدم أهلية ديكس لاثارتنا جمالياً يعود الى  
طبيعته . لكن هذه ليست طبيعية . الطبيعية تقضي بتصوير كل شيء  
بموضوعية واحدة في حين أن ديكس يختار القبيح أكثر من سواه ،  
وبانجذاب يجعلنا نظن أن ذلك يرضيه وإن بصره يتحسس القبح وحده .  
ودون أن نصل الى مثل هذه التقويمات النهائية لا نستطيع أن نلاحظ أن  
في لوحات الفنان شيئاً متضارباً ، حتى حين تكون مكرسة لنماذج  
يتعاطف معها المؤلف : صور شخصية الأقارب ، مشاهد الامومة ، وصور  
الأطفال . وحتى ، هناك ، حيث يسعى الرسام بجلاء وبكل ثمن ليسيطر  
على الرؤية المألوفة ، راسماً على سبيل المثال أسرته ، يصل الى عذوبة  
ورونق فيهما شيء من التضارب . ونستطيع أن نقول إن ديكس ، حين  
يحاول تصوير الجميل ، يصير أكثر إزعاجاً منه حين يصور القبيح .

كتب أحد النقاد حول لوحة ديكس المشهورة « خندق » فقل : « إن  
كل أهوال الحرب التي سبق أن صورت من غويا أو كالكو ، لا يمكن أن  
تفارق بهذه الكوابيس الوثائقية لإعادة التصوير الدقيقة لهذا الواقع . »  
محتمل أن صورة اللوحة المعنية لم تكن في متناول يد الناقد إذ كان  
سيتمتع له . قطعاً ، أن الأمر لا يتعلق « بإعادة تصوير دقيقة للواقع »



« إن ديكس لم يطرح مثل هذه المهمة « الوثائقية . » فهذه صورة خيالية بأسلوب التعبيرية مكرسة للقيح والضاوة والهول ، ولم تخطر لنا أبداً مثل هذه الفكرة السخيفة لمقارنتها بمشاهد غويا الحربية . ذلك لأن رعيشة الهول ، وأكثر من ذلك شعور الغضب النبيل لا يتولدان من التكوين الكمي للتفاصيل القبيحة ، أيا كان القول ، وهما لا ينعدمان لدى غويا . ودون أن نقدم لديكس خدمة سيئة بأن نقارنه بأحد العباقرة نرى أنه لم يبلغ شأنًا متوافراً حتى لدى مبدعين أقل بكثير من غويا . هذا الشأن هو التعاطف والمشاركة ، والموقف الانساني من الدراما البشرية ، وإن شئتم فذلك الغضب الانساني على المذنبين عن الدراما . قد تكون مثل هذه المشاعر لدى الفنان لكنها لم تنتقل إلى لوحاته . كل ما في اللوحات يدفعنا بطريقة واحدة - المضطهدون والضحايا - أو يتركنا بدرجة واحدة ، غير مشركين . ولم يكتب يوليوس ماير غريفيه دون أساس حول لوحة « خندق » أن لوحة « درس في التشريح » لرمبرانت بالمعدة المفتوحة يمكن أن تقبلها . وترفع عن لوحة ديكس هذه . »

إن الحد بين استعمال القبيح كوسيلة وتحويله إلى تظاهرة قائمة بذاتها هو حد هش جداً أحياناً . ومن ثم فإن الشذوذ سهل أن ينمو إلى ابتهاج بالشذوذ ، خصوصاً ، بعد أن أكد لنا هذا العدد من المؤلفين أن القبيح أكثر تعبيراً وأجمل من الجميل . حين ننظر إلى بعض لوحات ديكس مثل « الفنان شفايزرغ ونموذجه » أو الأكثر قبحاً « الثنائي المسن العاشق » نشعر أن الفنان لم يبن من غير رضا هذه الأجساد النسائية المشوهة والمتفسخة بكل هذه التفاصيل المزعجة المرسومة بعناية والتي لا ضرورة لأن نصفها . هنا ينتفي وجود أي باعث ذي طابع فكري أو جمالي والتفسير الوحيد الممكن يبقى الولع الشخصي بالقبح . هذه بداية غير انسانية في معالجة الصورة البشرية التي بدأت تجد تطورها ، خصوصاً ، في الفن الأمريكي حيث سيعرض إيفان البرايت التشويه الجسدي في الوجوه المنتفخة وكأنها بدأت تتفسخ ، أما هيمن بلوم فيسجد مواضعه في تشريح الجثث وفي الدخائل البشرية التي يكشفها



امام انظارنا . ويخيل لنا أن جورج غروس غير غريب تماماً عن هذا النهج،  
إذ عمل في الوقت ذاته في الولايات المتحدة وقد طبع تصويره سنوات  
الأربعينات بطابع التشاؤم .

يكاد اسم غروس يكون مرتبطاً دائماً باسم ديكس . فقد اعتبر  
الاثنان من التعبيرين أو الحقائقين وأبرزاً كرفيقي نضال في سبيل فن  
ديمقراطي . ومواضيع الإثنين متماثلة ، أما ما يتعلق باستخدام القبح  
فإن غروس يصعب أن يعتبر أكثر تماسكاً من ديكس . لقد أحيل إلى  
المحكمة أكثر من مرة لاهائه الكنيسة والأخلاق .

وإثناء إحدى المحاكمات ( ١٩٢٣ ) سأل رئيس المحكمة الفنان :  
« هل من الضروري إظهار ما هو في منتهى القبح ، السفلي ، البائس ،  
المعري أو الحزين ؟ ألم يخطر في ذهنك أبداً أنك في أحيان كثيرة جداً  
تتجاوز حدود الفن ؟ » ..

وأجاب الفنان في ما أجاب : « كلا ، كلا ! حتى حين أقدم أبشع  
الاشياء .. إنني أنجز ، في رأيي ، عملاً تربوياً وذلك ، تحديداً ، بمساعدة  
هذه الاشياء القبيحة .. حتى حين تصور الاشياء الأكثر عدم نظافة  
والأكثر عدم براءة ، تكون رسومي دائماً تعبيراً عن مواقف أخلاقية  
معروفة » .

يخيل لي هنا أننا نستطيع أن نكتشف أول اختلاف بين ديكس  
وغروس . فلدى ديكس يتحكم إلى جانب الحقائقية مبدأ موضوعية  
التصوير بوضع مركز الثقل فوق الموضوع ، وليس فوق العلاقة  
بالموضوع . كتب الفنان نفسه : « المسألة الأهم عندي هي هل أقترب إلى  
أقرب ما يمكن من الموضوع الذي أراه : في رأيي أن « ماذا » أهم من  
« كيف ! » . « كيف تنمو فقط حين تنطلق من « ماذا » .



يصعب الاعتراض على الجملة الأخيرة . لكن الجمل شيء والحقائق الفنية شيء آخر . فلدى ديكس لا نشعر دائماً بوجود قاض ، دون أن نتكلم على أن هذا القاضي يحمل أحياناً كراهية لكل البشرية .

لم يكن غروس في ظهوراته الأولى غريباً عن مثل هذه الكراهية للبشر . لكنه أعلن عام ١٩٢٤ : « لم أعد اليوم أكره الناس دون أن أميز بينهم . ومن أكرهم هم الجامعات السيئة وأصحاب السلطة التي تحميهم . وإذا بقي لي أمل واحد فهو أن هذا النظام والطبقات التي ولدته سوف تختفي . وقضيتي هي خدمة هذا الأمل . ملايين الناس يتشاركون فيه وهم ليسوا خبراء في الفن » .

لا يندر أن يكون غروس أقل رحمة وأشد حدة من ديكس . ففي مسلسلاته الغرافيكية مثل « الرب معنا » ١٩٢٠ و « صورة الطبقة المسيطرة » ١٩٢١ و « ايكسبويه هومو » ( ها هو الإنسان ) ١٩٢٣ و « مرآة البرجوازية » ١٩٢٥ و « الحب فوق كل شيء » ١٩٣٠ وغيرها كأنما يستنفذ أحد الإيقاعات في سلم الهجاء وأثقبها . إنه يقوم بتشريح شرس لجثة المجتمع المحكوم ، يصور البرجوازية في أقصى حالات قسوتها المنفرة ، الفساد والجشع وبلادة الذهن ، ويمثل الأشخاص المكروهين كخنازير على رؤوسهم مبالول أو يفتح جماجمهم ليكشف لنا هناك عن كومة من القاذورات . إنه حقوق دون رادع لكننا ميالون إلى مسامحته حتى حين يتجاوز أطر التشابه الأولى من أجل الصديق والغضب العادل . حين يرتجف الإنسان انزعاجاً لا نستطيع أن نطلب منه أن ينتقي كلماته .

يقال صراحة إن غروس لم يصل إلى حد الارتعاش والفرق في انسخط . إنه يرمي الخصم ، في تدفق عاطفي . وفي أحيان غير نادرة في سخرية باردة . كأنه يشرح بهلوء ومنهجية إحدى الجيف بريشته الدقيقة والحادة كالشرط . إنه يسيطر على مشاعره لكنها حاضرة دائماً .

وهنا الاختلاف الثاني بين غروس وديكس . إن غروس لا يدافع عن موقف أخلاقي وحسب بل يعيش في الدرامات والصراعات . كتب في



أسيرته « : » صورت بعناية كل تلك الأشياء ، وأولئك الناس والمظاهر .  
لم أحب شيئاً منها ، لا في المطعم ولا في الشارع . لدي الجسارة كي  
أعلن نفسي خبيراً في معرفة الواقع ، ولست فناناً ، أو أقل من ذلك لست  
هجاءً . وفي الجوهر كنت ما رسمت ، الفني الأكل شارب الشمبانيا ،  
الذي دله القدر ، وفي الوقت ذاته كنت ذاك الذي يشهد تحت المطر  
المنهمر في الخارج ، لقد انفصمت إلى مخلوقين . » .

من الصعب على الفنان أن يخترق « المظاهر » دون شعور التعاطف  
ودون الخيال . إن عبارة « لم أحب شيئاً » ومحاولة البرجوازي والفقير  
أن يظهر ببساطة « كمخلوقين » ، هذان التوكيدان يتعارضان مع أقوال  
غروس المبكره ويسهل تفسيرهما إذا أخذنا بعين الاعتبار أن ما اقتبس من  
« السيرة » قد كتب في مرحلة الأزمة العميقة عام ١٩٤٦ حين كلن الفنان  
تحت تأثير العزلة الروحية وتحت ضغط الأحداث العالمية وبفعل الكحول  
المدمج وكأنه قد رجع إلى نقطة انطلاقه ، كره البشر . في مثل هذه الفترات  
يشعر الناس بحاجة إلى أن يسوغوا وأن يقطعوا مجدداً صلة حياتهم  
المسلقة بما يتكون من مفاهيم الراهنة ولم يكن غروس استثناء في هذه  
النقطة . لقد انطوى على نفسه غير واثق بإمكانات البشرية في أي  
خلاص : « لا أعرف إلى أية درجة تكون لتخيلائي صلة بأي « واقع » غير  
مضمون ، وأقول صراحة إن هذا لا يهمني إلا قليلاً جداً . . أنا أخلق عالماً  
متخيلاً ، مخيفاً وموجوداً فيّ وحدي . إنه مليء بالخرائب ومسكون  
بأقزام بشعين وسوبر مانات مخيفين وساحرات شريرات . . إنني أغني  
مرة أخرى قبل أن ينطفئ كل شيء في ظلمة الأزمنة التي تقترب وقبل أن  
يمحي الحاضر بأسفنجة مرتوية بالدم »

أقتربت رؤى غروس في هذه الفترة الأخيرة من رؤى ديكس ، وحتى  
هنا ثمة تلوين غري أنه يمثل الاختلاف الثالث بين الفنانين . إنه أقوى  
من ديكس كرسام ومصور وقد احترس غروس من التقليد التماثلي  
الذي كان ديكس يسعى إليه عن وعي . لقد حول غروس الخصومات  
إلى صور ذات قيم غرافيكية وجمالية . لقد خلق في مجال الرسم أسلوباً



غروسياً فريداً ، وقد أثر حتى على غير المبالغين بالفن الألماني من الفنانين الباريسيين وخصوصاً على مؤلف مثل غي بوفلوشاوس لابور ، ومارسيل فرتس . وهذا التأثير يمكن اكتشافه حتى في هجائنا البروليتاري في الأعوام الثلاثينات ، وخصوصاً عند رسامين مثل فينيغ وجيندوف .

ومع ذلك يضطر الإنسان إلى طرح سؤال مماثل لسؤال رئيس المحكمة : « أمن الضروري إبراز القبح غير العادي ، ثم ألا توجد أية حدود للفن ؟ »

وكي نجيب عن هذا السؤال وعن أسئلة أخرى متعلقة به ينبغي أن نستند على إنجازات ذات أهمية أرفع ، مؤهلة وبمزيد من الحزم لأن تدافع عن وجود القبح في الفن . وعلى الرغم مما رأيناه فإن بعض المؤلفين لديهم الشجاعة كي يضيئوا ديكس فوق غويا في هذا المجال ، ومنعود إلى غويا تحديداً .

إن قضية غويا من حيث رحابة تناولها الروحي يصعب أن تشرح وفق مقاييس حتى حياة إنسانية طويلة . لقد مات المعلم في الثانية والثمانين ، لكن إبداعه يشتمل ثلاثة قرون . شمل غويا في مرحلته الأولى القرن الثامن عشر ، ومع مرحلة النضج تقدم ونفذ إلى حد ما متطلبات الرومانسيين والواقعيين المقبلة ، وفي نتاجاته الأخيرة كان بالكامل في أيامنا . إن إنجازات لتيارات في القرن العشرين كالتعبيرية والسريالية . إذا ابتعدنا عن البلاغة . هي واهنة مترهلة إذا قورنت بما يدعى الأعمال السوداء لغويا .

وكي نصل إلى فحوى هذه القضية علينا هنا أيضاً التغلب على الكوام من الشروح الخاطئة والتقويمات التعسفية التي ما زالت تتكلم حتى اليوم . لم يقوم الفنان جيداً وأهمل . فالأزمة التي كان فيها الفنان معروفاً خارج إسبانيا بمحفوراته من سلسلة « كابريتشوس » وجدها



قد مضت منذ زمن بعيد . إن شهرة غويا عالمية دون جدال . وهذه الشهرة تبنى ، يا للأسف ، في احيان غير نادرة ، على قاعدة من معايير مشكوك فيها جداً ويقدم لنا الفنان كمستبصر يقدم لنا عالمه الداخلي وحده ، أو كسلادي وتمثله مشاهد القساوات ، أو كفيلسوف لكراهية البشر . فلتنورد فقط بعض امثال هذه التقويمات الكثيرة الخرجة من تحت ريشات نقاد الفن ذوي الشهرة العالية .

يؤكد ريمون كونيا بصدد نتاجات غويا المكرسة لويلات الحرب ان الفنان « لا يستوحى الواقع بل يستوحى خيلاً لا ترضيه الحقيقة اليومية . » يشك الناقد في ان يكون « ثمة مكان في شوق ( غويا ) إلى اي مكان لتعاطف . » ويرى ان الامر متعلق « بالابتهاج بالكابوس » .

ويصر معلق آخر على ان « ما دام لا يقع في تعاطف داعم مثل غروس فان هذا الداعر على طريق الصيرورة قاسياً . . . وغويا يشبع انجذابه إلى الدعارة حين يصور مشاهد المذابح والرعب أو حين يصور مفاتن ماخا العارية » .

ويرى جاك لاسين ان « من نتاجاته تشع الفلسفة الحقيقية للعبث والتقنوط . غويا يمضي ابعد من الاهوال التي صورها - مستشفيات مشافي امراض عقلية ، مشاهد تعذيب واكل لحوم البشر كي يصل الى سببها الاول ، ذلك القدر الذي يحوم فوق المخلوقات والاشياء . . وهكذا يتوغل في الآلية الخفية للكون . » وكما يبدو فان « الآلية الخفية للكون » ليست معقدة جداً في رأي لاسين . . ونستطيع ان نضيف - وليست سرية جداً . . فاذا كان الامر متعلقاً بالقدر الاعمى فهو مكشوف لنا حتى في الماساة اليونانية .

ويقنعنا كلود روجيه - ماركس ان « غويا لم يعرف الشفقة . إنه متعطش الى الدماء ، الدم يجتذبه . ثمة شيء اسود في روحه يحاول ان يشبع » .



لقد طور جورج ويسمان أطروحة هي في الجوهر ليست له لأننا نستطيع ان نكتشفها لدى جميع شارحي غويا تقريباً . فالفنان وفق هذه الأطروحة هو يانوس ذو رأسين كما عبر فاسيلي فوتياديس : شخصية مزدوجة بعمق ، تسعى من ناحية إلى «الاناقة ومتع الحياة» وتسمى من ناحية أخرى إلى «المرضي ، المعذب ، المخيف» . وطبقاً لهذه الفكرة الرخيصة يكشف ويسمان لدى غويا إلى جانب « مهندس الديكور الدقيق » شخصية مضطربة « لمتخيل مجنون يتجاوز العقل » يتأمل غويا « هولات خياله التي لا تبعث فيه أي جنون . إنه يتمتع بالنظر إليها ، ويعيشها حية » .

ويشير بير ديكارغ بدوره إلى « مواضيع تمتع الماركيز دوساد » . لم يقل ديكارغ علانية إن غويا سادي . بل فعل ذلك تلميحاً . لقد طرح المسألة بلاغياً فسأل ألم يستمتع غويا بالهول كي يجيب : « محتمل أن يكون غويا يستمتع بهذه المواضيع المدعوة مرعبة .. وكل شيء مسموح به في هذه المجالات . الفنان هو السيد . ليس ملزماً بتقديم أي حساب »

يرى موريس رينال أن « غويا لم يدعن لمشاعر كان يمكن أن تصاغ كالحزن والخوف أو «المعاناة» . « وكان اكتشافه هو أن « الحياة تجد مبررها في الدمار وحده » . « وغويا » يحرق التصوير من كل التزام أخلاقي » .

دون أن نرتعد أمام هذا التماثل نستطيع أن نقول أن كل التوكيدات المقتبسة خاطئة كل الخطأ . ويظهر ذلك من الوثائق التاريخية ومن النتائج ذاتها .

غويا هو متخيل فعلاً في العديد من أعماله ويصعب أن يجادل أحد في ذلك ، لكن علينا ألا نشط : فأكثر رؤى الفنان هولاً هي في الجوهر كناية عن العالم وعن المصير البشري ، وإبلاغات مريرة أو مأساوية عن الحياة . حتى في أكثر سلاسله الحفرية تخيلاً « كابريتشوش » يتبين



بعض المؤلفين صور الملك والملكة واليسوعيين البارزين وغيرهم من الأشخاص التاريخيين . ويوجد ، طبعاً ، معلقون يرفضون مثل هذه التفسيرات . حتى لو اتفقنا معهم فإننا لا نستطيع إلا نرى العلاقة المباشرة لهذه الرؤى بالظواهر الواقعية . ما أهمية ما إذا كان الفنان يقصد رجال كنيسة معينين أم لا مادام عمله الجرافيكي موجهاً بجلاء ضد ظلامية الكنيسة . وما أهمية ما إذا كان قد أشار إلى هذا الأرستقراطي أو ذاك مادام هجاؤه يعري الأرستقراطية بوضوح . أننا نرى هؤلاء الأرستقراطيين بوجود ميتة ( بعضهم فوق الآخرين ) وقد صوروا في أحيان غير نادرة كالحمير ( مع أنك دون قوى ) كي يمتطيها أناس من الشعب ، ولا نرى من الواجب أن نبرهن على الظاهر عياناً وأن نفسر فكرة هذه الأعمال الحفرية .

أجل ، إن غويا متخيل . وعلينا ألا ننسى أنه قد وضع عنواناً لأحد أعماله الحفرية في إحدى سلسله جملة ذات معنى كبير : « نوم العقل يولد الهولات » ودقق الفنان : « الخيال دون عقل يلد غريبي الخلقه . الإثنان في إتحادهما يخلقان الفنانين الحقيقيين ويبدعان المعجائب . » وثمة عمل حفرى آخر مكرس لعادة تخويف الأطفال الصغار بالمفاريت وعنوانه « ها هو المفريت قادم . » وقد كتب المؤلف نفسه : « شر ضلال التعليم المبكر - أن تجعل الطفل يخاف كراكو نجولا أكثر من أبيه . وأن تجعله يخاف مما لا وجود له . » من السخف أن يرى أن غويا يسيء بهذا التصرف الذي لا منيل له إلى الجمهور وقد أدانه تجاه الأطفال وهو . طبعاً ، لا يجوز أن يوحى بالإطمئنان السريع بأن الفنان سيرحمنا . إنه سيرينا أشياء أخطر من المفاريت ، لكن الهولات التي ستنتصب أمامنا لن تكون وليدة نزوة الخيال المتعسف بل عبثيات الحياة .

بعض هذه الصور المرببة متضمن في حلقة « ويلات الحرب . » لقد وضع غويا التسمية في تلويح متأخر . بعض السير يؤكد أن تسميات



أعمال الحفر ليست من عمل غويا ، كأنها تضبيب العلاقة بين الصور والأحداث الواقعية . ولمصيبة أمثال هؤلاء المؤلفين أن أعمال الحفر موجودة ومن الصعب جداً إثبات أنها ليست لغويا . ومن ناحية أخرى يصعب جداً إنكار أن المجموعتين الهامتين المكرستين لضراوة الغزاة الفرنسيين تحملان عنواناً دقيقاً جداً : « هجوم الماميلوكيين في ٢ أيار ١٨٠٨ » و « مشهد في ٢ أيار ١٨٠٨ » الأولى تمثل المعركة البطولية غير المتكافئة للشعب مع فرسان نابليون والأخرى معروفة تحت عنوان « إعدام » وتصور الخاتمة المساوية للانتفاضة .

يصر غويا بإلحاح كبير على اقناعنا بأن نتاجاته تنضوي تحت الحقيقة التاريخية ، لنحسب ذلك تفصيلاً دون أهمية . مكتوب تحت أحد أعمال الحفر : « رأيت هذا » وهذا أيضاً « أسطورة تجاوب الأخرى » « حدث ذلك هكذا » يلح الفنان أمام صورة ثالثة . هذا الإلحاح ليس مصادفة ومغزاه في منتهى الوضوح . وخلافاً للشارحين الذين يريدون أن يوحوا لنا أن المعلم لا يصور الواقع بل خياله ، يصر غويا على أن نفهم أن هذه الهولاء الضارية ليست كوابيس بل هي الواقع الفظ ، وأن البربرية البشرية والفظاعات تتجاوز في أحيان غير نادرة افطع الكوابيس

والتوكيد أن الفنان يستمتع برؤية الدماء والمذابح هو شهادة على أن الناقد قد يكون قراً شيئاً من فرويد لكنه لم يستطع أن يقرأ شيئاً من غويا نفسه . أنه لغريب حقاً عدم فهم مثل هذه الإيحاءات الواضحة كل هذا الوضوح والحازمة . إن تحيز المعلم يتحكم بكل واحد من أعمال الحفر هذه ، وهو تحيز تعاطف أو كراهية ، تعاطف معاناة أو نفور ، تعاطف أمل أو قنوط . يصور الفنان كومة من الجثث فوقها مدفع وامرأة ، إنها الأخيرة الباقية وهي تشعل فتيل المدفع . العنوان هو : « يا للشجاعة ! » . « برابرة » هو عنوان عمل حفري آخر يصور جنوداً يسددون بوابيدهم إلى متمرد مقيد . ثمة العديد من المناظر مصحوبة بنصوص بليغة : « أمن أجل هذا ولدوا ؟ » ، « هنا سيء » ، « هذا أخطر » « ماذا يمكن أن يحدث أكثر ؟ » .



وإذا قال أحد أن ثمة نصوص قد لا يكون الفنان هو الذي وضعها فعلى أن نجيب بأن أعمال الحفر أبلغ تعبيراً من الكتابات ومعناها واضح ومحدد . إنها حقاً نتاجات جهمة ورهينة ، لكنها نتاجات لا تلد سوى المعاناة أو الشفقة .

لقد ثمن غويا عالياً سابقه العبقرى فيلاسكتس . لقد قال أن له ثلاثة معلمين - رمبرانت وفيلاسكتس والطبيعة . لكن فيلاسكتس كان يسعى إلى موضوعية التصوير . سيكتشف المشاهد المنتبه موقف الفنان من النموذج ( موديل ) وهو موقف حصيف يوحى وليس مستبعداً أن يحس المشاهد أنه موقفه . حين ننظر إلى صور البورتريه المشهورة للهلافيت الملكيين والاقزام نلتقط بجهد وتدرجياً أن في هؤلاء الأشخاص الصالحين للتسلية والسخرية يكمن شعور إنساني وجدارة إنسانية ويخيل لنا أن هذا الاكتشاف هو اكتشافنا وليس هو موقف المصور . وحين نتأمل الصورة الأخاذة للبابا اينوكيني العاشر يتكون لدينا انطباع بأن فيلاسكتس قد أبدع صورة « بورتريه » احتفالية رسمية نلتقط عن طريقها طبعاً مهيمناً وذا جاذبية خاصة . إن فيلاسكتس من تلك العبقرات النبيلة التي تتيح لنا أن نتقبل ما يناسبه وكأنه ما يناسبنا شخصياً .

غويا تلقائي جداً وانفعالي في ردود فعله العاطفية فلا يترك للمشاهد حق التقويم . التقويم في رأيه جزء لا يتجزأ من رؤية المبدع الفنية . وليست ضرورية أية حدة ذهن كي نحس أن في فن التصادمات الكبيرة هذا يكون الفنان دائماً إلى جانب الحقيقة . أحد أعمال الحفر على المعدن يمثل لنا امرأة شابة متمددة على الأرض وقربها أخرى جالسة وقد اخفت يديها بإيماءة ألم ، ومن حولهما يحتشد بنشاط ومرح الرهبان ورجال الإكليروس . والعنوان هو : « ماتت الحقيقة . » ونحس بحدة مرضية التباين ما بين صورة الحقيقة التي ماتزال تشع والظلال القائمة للظلامية . في عمل حفري آخر تفتح المرأة عينيها قليلاً ويسأل الفنان :



« هل ستبعث حية ؟ » وفي العمل الثالث الذي يمكن اعتباره خاتمة السلسلة ، المرأة الشابة منتصبة وتشع بمزيد من البريق : « هذه هي الحقيقة » .

وفي الوقت الذي عمل فيه سلسلة « ويلات الحرب » إبداع غويا المجموعات التي ذكرت والمكرسة لأحداث ٢ و ٣ أيار حيث يتم التعبير بمزيد من القوة ، ومن جميع الجوانب ، عن تضامن الفنان مع المناضلين في سبيل الحقيقة . هذه الأعمال الفنية الكبيرة لم تصور تلبية لاية طلبية لقد أبدعها غويا من أجل - كما قال هو - « أن تخلد البطولة أو أبرز المشاهد وأكثرها بطولة في انتفاضتنا المجيدة ضد طاغية أوروبا » .

« الإعدام » لغويا قد عكر نوم أكثر من فنان . بعد عامين من رؤيته هذا العمل صنع مانيه « إعدام ماكسيميليان » . استعراته من غويا . وخصوصاً ، في العلاقة التوليفية جلية للعيان . قد يفاجئنا ذلك من مؤلف مثل مانيه المعلم اللامع فيما يتعلق بالعمل مع اللون والمتوسط في الحلول التوليفية التي لا يندر أن تكون جاهزة في نتاجات الكلاسيكيين . وإذا لم يثر العمل الإبداعي انفعالنا فليس ذلك بسبب الاستعارات من الآخرين . ينعدم في المشهد ، ببساطة ، التوتر المأساوي ، المميز للإعدام . الجنود يطلقون بترهل وتكاسل وكأنهم يقومون بتدريبات مضنية على الرمي ، أما ماكسيميليان فهاديء وكأنه خارج لاستنشاق الهواء النقي أو كأنه يستعد كي يقول : « ما أحمله من يوم » .

يقنعنا بعض النقاد أن هذه اللامبالاة مطلوبة عن عمد كي تعرض ما يميز وجهة النظر التصويرية الجديدة التي ترى أن « لا أهمية لغزى الموضوع » بالنسبة للتصوير . ولكننا لا نميل الى مثل هذا التناول . الإنفعال أو اللامبالاة أمام أحد المواضيع قد يكون نتيجة لتصميم عقلي . المواضيع الدرامية بداية غريبة على مانيه . حين وضع الفنان « بار فولي بيرجر » وصنع بورتريه لبيرت موريزو ، أفسحت اللامبالاة المكان فجاءة لشعور غني رقيق . من السخف أن نقس السياق في الاغاني القديمة



الجهرة ، لكن لا ينبغي أن نحاول التوكيد أن ذلك نتيجة لوجهة نظر في الموسيقى .

تأثر أوتو ديكس في « معركة الشارع » ( ١٩٢٧ ) تأثيراً واضحاً بـ « إعدام » غويا - الحل التوليقي ومجموعة الجنود المصورين . كشف من ظهور فظة يدلان دلالة كافية من أين تعلم ديكس . وهنا أيضاً دماء وموت ، ووجوه مهولة . الشيء الوحيد الذي لم يتم باوغه - إذا نحينا جانباً المسألة التصويرية - هو الإنفعال العاطفي . وإذا ينعدم في اللوحة فمن الصعب ظهوره عندئذ .

إذا أردنا توصيف نتاج غويا حتى بالوصف الخارجي وحده فسوف نحتاج إلى صفحات كاملة ، إذ أن لكل أصغر عنصر هنا وظيفته التوليفية ومعناه الهام . يرى بعض الدارسين أن الفنان لم يستطع العمل بهدوء تحت وطأة المشاعر ، وأن التلوين « موضوع كيفما اتفق » وأن لون الدم من لون التراب ، وأن بعض الأشخاص غير مكتملين . الحقيقة هي أن اللوحة مكتملة إلى الحد الضروري ، وأنها بغض النظر عن الشعور الرائع بتلقائية التنفيذ تحتوي على كل سمات التنفيذ التشكيلي الناضج والمدرّس جيداً . وكما هي الحال دائماً مع النبطحات الكبيرة يظل الانطباع بالتلقائية لدينا ولدى الفنان أمراً متوتراً ومستمرّاً .

اللوحة ، كما يبدو من تسميتها ، تعكس مشهداً من الإعدامات في ليل الثالث من أيار - النهاية المأساوية لانتفاضة اليوم السابق . المركز الضوئي والعامل المنظم للوحة هو مصباح كبير موضوع على الأرض إلى اليمين قليلاً من المركز الهندسي . يسقط الضوء أكثر ما يسقط على القسم الأيسر من المشهد في حين يبقى القسم الأيمن في شبه ظلام . شبه ظلام خفيف تتحدد فيه بوضوح كلف جماعة من الجلادين - صف قائم متوعد من الجنود يصوبون بنادقهم إلى المحكومين . في الأرجل المتباعدة ، في الأجساد المائلة إلى الأمام ، في الظهور المتينة الضخمة ، والقبعات الطويلة السوداء ، وفي الأفق التي لا ترحم للفوهات لفولاذية تبدو كل



وحشية قوة عمياء . نحن لا نرى وجوه أولئك الناس ، وهي دون معنى  
لأننا نتقبل الجنود لا كإناس بل كآلة حقود للهلاك .

القسم الأيسر مقسوم إلى ثلاث مجموعات منتشرة في العمق . في  
المستوى الأمامي أجساد الذين أعدموا متهاوية فوق مساحة يغطيها الدم .  
وراءهم يقف أولئك الذين سيسقطون بعد لحظة وقد اخترقتهم صلية  
من الرصاص . وفي الخلف حشد جمده الهول ينتظر دوره .

يمر نظرينا من جماعة إلى جماعة حتى يصل إلى القمر — إلى ظلام  
الليل الدامس . وهذا المنظومة من الأشخاص في العمق لا يحددها منطق  
الواقع وحده بل منطق الهول أيضاً . يخيل لنا أن هؤلاء التمساء إلى  
أقصى حد سيزدادون جماعة بعد جماعة إلى أن يقفوا في دورهم ، ثم  
يسقطون مخضبين بالدم ويفسحون الطريق إلى الذين يلونهم . لا نهاية  
لموكب الموت وسط ليل مظلم حتى كان الصباح لن يطلع . الظلام الأسود  
يخيم فوق المشهد ، وخيال التل الكبير الحقود مصور دون وضوح وراء  
جماعات الضحايا ، وعلى الأفق ملامح قائمة لكنيسة ما ، بعيدة وخاملة ،  
كل هذا مع بريق الفانوس الشفاف ومع الجماعة القائمة التي لا ترحم  
من الجلادين يحول المشهد إلى هلوسة للرعب .

لقد جمدت المأساة أمامنا في أكثر لحظاتها هولاً ، أكثر لحظاتها هولاً  
وأطولها — اللحظة التي تسبق إطلاق النار . لحظة دون نهاية يصعب  
احتمالها ، أكثر هولاً ، في امتدادها ، من الموت نفسه . كأنما الموت قد  
توقف بالنسبة للمحكومين . لكنه توقف ، بإرادة الفنان ، بالنسبة لنا  
أيضاً كي نتاح لنا امكانية أن نحتمل ، كي نعاني الانفعال ، كي نفرق في  
التفكير .

نور الفانوس والنبرق الملمح لقميص أبيض يجتلبان ، واقعياً ،  
نظرينا إلى الأبطال الرئيسيين ، أولئك الذين ينتظرون الإعدام فوراً ،  
أولئك الذين يطوون أيادهم في قنوط ، حاجبين عيونهم كي لا يروا الموت



أو يوجهون إليه نظرات داخلية – مجموعة تتحرك وكأنما بفعل تشنجات الحياة العاصفة ، متمرد أمام الموت ، جماعة في تشنجات الخوف والقنوط ، أناس يقتلون أناساً – أي دراما أقدم من هذه وأية وجبة أكثر عادية للتشاؤم وكراهية البشر .

لكن انتباهنا لا يمكن أن يستمر طويلاً فوق أولئك الأشخاص المصعوقين أو المنطوين خوفاً لأن نظراً مشدود بقوة سحرية إلى البقعة الأكثر إضاءة من الجماعة ، إنها كالفانوس الذي يضيئها تقريباً . إنه المتمرد ذو القميص الأبيض وقد دفع صدره أمام الفوهة ورفع يديه نحو السماء السوداء في إيماءة حزينة كأنها تقول « اطلقوا النار أيها القتل » إيماءة تستثير وتلعن في وقت واحد . هذه الصورة التصميمية والبطولية ستبقى طويلاً في وعينا وكان كل ما عداها خلفية .

لا شيء هنا خلفية في الجوهر ، كل صغيرة موظفة بوعي ، لكن الفنان يوجهنا بقوة إيماءاته الجبارة نحو الرئيسي ، نحو المفزى وأوج الدراما – نحو المناضل الذي لا يدعن ولا يمكن إخضاعه ، الممثل الفريد لهذا الجنس الذي فوق كل الاجناس البشرية ، والذي لا يمكن أبداً لاي قسر أن يدمره والذي يحيي قتلاه ، وفيه يكمن خلود النوع البشري .

نرى أن ليونيلو فينتوري قد حاول علماً مراراً أن يوحى لنا بشرحه للاعدام أنه « لوحة دينية » و « تعبير عن شعور ديني » مفرط . يقول فينتوري موضحاً : « أن غويا قد عبر عن قيمة بطولية للمسيح وتعذيبه » من خلال شكل المتمرد الذي سيعدم . « يبسط المسكين يديه كمسيح جديد على الجلجلة . » لفينتوري كامل الحق ، طبعاً ، في أن يطرح مشروكاته ، لكن لا لينسبها إلى غويا . إن « تدين » غويا معروف جيداً . وقد دخل بسببه في صدام مع التفتيش ، وبسببه انتقدت جدارياته الكنسية على أنها مفرطة في عالميتها ودينويتها . حتى في « إعدام » قد وجد أسلوباً كي يعبر عن « تدينه » لكن ليس حيث بحث عنه فينتوري . لقد عبر عنه خيال الكنيسة البعيد القاتم – إنه شاهد بارد خامل على



العريضة الدموية . حين يقتلون الشعب تصمت الكنيسة - تلك هي فكرة الفنان « الدينية » .

إن نتاجات مثل « مشهد من المتفتيش » و « عملية الجلد بالسياط » ومثل « مصباح الشيطان » و « موكب في سان ايزيدرو » دون أن نتكلم على الكثير من أعمال الحفر ، تكشف بوضوح كاف كراهية غويا للتعصب الديني والظلامية الكنيسة فلا نعزو اليه تدينا كالذي عزاه اليه فينتوري . وسنخطيء لو أهملنا السمو الروحي للعديد من نتاجات المصور مثل « المسيح في غابة الزيتون » أو « العشاء الأخير » التي يصعب من دون فهمها أن نفهم حتى النهاية لوحات مثل « إعدام » ذلك لان غويا ، قطعاً ، ليس يانوساً برأسين ، وفي تعقد عمله لم يكن يمثل لنا تعبيراً عن موقف كامل . ليس مصادفة أن تبدو المواضيع الدينية هنا مشروحة بافراط نثري . يسمى الفنان إلى إيجاد رجاء لا في آية فرضية ربانية بل في الانسان ، في نبلة ، في استعدادة للتضحية بنفسه . يمكن المجادلة حول ما إذا كان غويا يرى في صورة المتمرد مسيحاً جديداً ، لكنه حين صور المسيح لم ير فيه الالهية بل الانسان . « إعدام » هي حقاً من أكثر الاستطرادات حزناً في شعر غويا القاتم . لكنه قد يكون الأكثر دلالة ، مع انه قاتم ، على أن هذا شعر للتفاؤل البطولي .

وسنقصر الوقائع ، طبعاً ، إذا شرعنا نبرهن أن الموقف المتفائل هو دائماً وحتماً رفيق درب المعلم . إن حياته الطويلة ، بغض النظر عن النجاحات والاختافات ، مفعمة بكل التجارب الممكنة ، وبكل التهديدات والعذابات . وطبيعي ألا تمضي مثل هذه الحياة مع الأمزجة الرائعة وحدها ، ففيها فترات ألم وفيها لحظات غم وقنوط . وطبيعي أيضاً أن تجد هذه الاستطرادات في السيره الداخلية انعكاساً لها في القضية الإبداعية .

لكننا لا نستطيع ان نقبل المفارقة البدائية ، والمبتدلة جداً ، يا للأسف ، التي ترى أن نتاجات الفنان الدرامية والمأساوية هي نتيجة



مباشرة لإخفاقاته الحياتية . بعض المؤلفين ( جاك لاسن ، جان أديمار ، بير غاسيه ) يصلون حتى الى الإعلان أن المحدد لإبداعه هو لوحاته التي هي في رأيهم هادئة ، حيوية ، وموزونة ، في حين أن صور المأساة تصلح لأن تكون انعكاساً « لازمات » عارضة . الأزمة الأولى - المرض الشديد عام ١٧٩٢ أدى الى إصابة غويا بالصمم . الأزمة الثانية - حرب ١٨٠٨ والتهديدات التي خيمت فوق حياة الفنان . الأزمة الثالثة - عودة المرض الشديد عام ١٨١٩ . وإن الأعمال الدرامية متكومة حول هذه الفترات الثلاث ، في حين أن الفترات العريضة بينها قد قدمت لنا غويا كرسام بورتريه ، كرسام للقصر و صديق حميم للدوقة ألبا و لليونكاديا فايس .

التواريخ هي أمر هام جداً دون جدال . لكننا نتعامل مع تواريخ تقريبية ومع تواريخ النتائج نفسها . وإذا قلنا هذه التواريخ مع المفارقة المشار اليها حول الازمات الثلاث فعلياً أن نقرر أنه لن يبقى منه الشيء الكثير . ففي السنوات المحددة من سيرة غويا على أنها فتره المشاهد الفكرية والاحتفالات المحببة يظهر نتاج مثل « موت القديس يوسف » ( ١٧٨٧ ) وهذا النتاج غير فكري وغير محبب . وإذا كان الفنان قد وضع فعلاً بعد مرضه الأول مثل هذه النتاجات الجهمية من أمثال « موكب الجلد بالسياط » ( ١٧٩٣ ) و « مشفى المجانين » ( عام ١٧٩٤ ) فإن نتاجاً مماثلاً - « مصاح الشيطان » قد صور في عام ١٧٩٨ وسلسلة « كاريتشوس » تاريخها عام ١٧٩٩ . صحيح أنه في فترة ١٨٠٩ - ١٨١٠ قد عمل غويا على إنجاز مشاهد كابوسية مثل « التنفيذ » و « تمثال » و « أكلة لحوم البشر » لكن تذكروا أن المجموعات المكرسة لأحداث ٢ و ٣ أيار قد وضعت عام ١٨١٤ .. وليس أقل شراً « الطبع الحجري » في ١٨١٥ - ١٨١٦ . ثم تلي ذلك صور كابوسية مثل « العجائز » و « موكب الاحتفال » و « حيوانات في السماء » وغيرها التي وضعت ما بين ١٨١٦ - ١٨١٨ وبعدها نصل الى 'نرؤى الجهمية المصورة على جدران بيت الفنان خارج المدينة المسمى « بيت الأصم » .



وإذا أردنا ، عموماً ، أن نكون دقيقين ، فعلينا أن نعترف بأن هذه « الأزمات » المعينة تستمر طويلاً جداً . تطول حتى تبدو قد شملت كل حياة المعلم . وماذا سنقول عن صور « البورتريه » الموضوعه خارج القوسين ؟ اليس بعضها جهماً ايضاً وشريراً كلوحات « أزماته ؟ » يكفي أن نتذكر نتاجات مثل « اسرة كلول الرابع » و « الامبراطورة ماريا لويزا » كي نقتنع بأن كوابيس غويا لا يمكن أن تتحدد في جنس محدد كما أنها لا يمكن أن تتحدد في مراحل محددة . وأكثر من ذلك : إن الموضوعات المعروفة المتقاربة سوف تقنعنا بسهولة أن بعض رؤى غويا المتأخرة قد طرحت كحافز منذ فترة إبداعه المبكرة . المواقب المخيفة الى سان ايزيدو من « بيت الأصم » ( ١٨٢٠ ) مذكورة منذ ١٧٨٧ في مجموعة « موكب في سان ايزيدو » . أما جداريته التي فيها شكل شيطان وحشد من مواطنيه وهي ايضاً من « بيت الأصم » فيمكن اكتشاف صورتها الاولى في « مشهد سحري » عام ١٧٩٨ .

هذه المعلومات تبدو صغيرة لكنها هامة مبدئياً كي نفهم أن حياة غويا مثلها مثل قضيته كيان متكامل ، وأن فيها - باستثناء المرحلة العابرة - احساساً درامياً يشملها من طرف الى طرف . هذا لا يعني أنه لا توجد في هذه الحياة وفي هذه القضية تناقضات . إن التناقضات لدى طبع معقد وعاصف تعتبر من طبيعة الأشياء . لكن المعلم يتبع بدأب ، عبر كل التناقضات ، طريقه كمؤرخ فني للمصير البشري يسعى الى بلوغ الجوهرى والمستمر خلال المظهر المتبدل للخارجي والعابر . وليس ضرورياً أن نخفي أن بعض استشفافاته يصل الى حد المأساوية كما هي حال الجداريات في « بيت الأصم » التي نقلت فيما بعد الى برادو .

هذه النتاجات مدعوة « سوداء » لونها الاسود المهيمن . لكنها سوداء كحضور ومحصلة في حالات غير نادرة . إنها سوداء حتى لنستطيع أن نسأل كيف استطاع المعلم أن يعيش بينها قرابة أربع سنوات . تبدو المسألة منطقية لكنها في الجوهر سخيقة . عاش غويا مع هذه الرؤى أكثر



كثيراً إذ حملها في ذاته . وقد يكون ذلك بعد أن خططها فوق جدران بيته ،  
لقد كف عن أن يلحظها أو يحس بها إحساساً مرضياً على الأقل .

هذه المجموعات لا يصعب احتمالها وحسب بل يصعب تفسيرها  
أيضاً . يهرب الشارحون من التوقف عندها تفصيلاً ويرضون بتعليقات  
عملة حول سواد الرؤية والتشاؤم . لا ننوي اتهامهم . فالنتاج بقدر  
ما يصور يقل استناده على القص والحدث ، ويقل استسلامه للوصف  
الكلامي . يتطور استناده على القص والحدث ، ويقل استسلامه للوصف  
الكلامي . يتطور معناه إلى قيم تشكيلية وعلاقات ، وتلك أمور لا يمكن أن  
تصاغ بكلمات .

ذكرنا أن بعض مواضيع الجداريات قد صور سابقاً من قبل الفنان.  
مواكب الحجاج ، حشود القوى الشيطانية ، ققاء العار وصور الشيوخ  
الذين ترك الموت خاتمه على وجوههم . كل ذلك غير جديد من ناحية  
الموضوع . الجديد في التفسير .

قبل ذلك بقرنين ونصف القرن بسط بيتر بروغل في « انتصار  
الموت » البانورا المرعشة للهلاك والدمار . كأنما غويا يضيء الموضوع  
من زاوية أخرى للنظر ، إذ يصور بانورا الانحطاط البشري روحاً وجسداً  
في هذه المخلوقات المتحركة في مسيرة عبر التلال العارية التعسة أو المكتومة  
في جماعات حول الطريق ، في هذه التلوينات ذات التعبيرات الخالية من  
الحياء ، في هذه الكثرة الهابطة بتعبير الخوف أو الاستحسان أمام الظل  
الأسود للشيطان العظيم قدم المعلم كل تنوع تصادم ضعف العقل  
والعار ، والإملاق الروحي والغبطة الخيالية . لقد وحد الفنان هذه الوجوه ،  
في حالات غير نادرة مع انعكاسات رهيبة في طبقة عامة وكان ذلك عجين  
من كيانات بشرية دنيا ، وهي غريبة بقدر ما هي مخيفة . حشد مخيف من  
الاشباح ، مولود من هلوسات الفنان أم أنه يزحف من ثنايا الحياة - ذلك  
متروك لراي المشاهد . ولم يظهر قبل هذا ولم يظهر بعده في الفن مثل  
هذه الانطولوجيا الجهممة للسقوط البشري .



تقف امام هذه الرؤى القبيحة مرتبكين مضطربين ونحس بحاجة حقيقية إلى أن نكشف ولو آثراً طفيفة للتعاطف في تفسير صور محددة . وكل شيء ، طبعاً ، هو مسألة تفسير ، فبقدر ما يكون العمل الإبداعي معقداً تكون كبيرة إمكانية أن نجد أساساً واقعياً أو حقيقياً لحل لغزه . لكن هل التعقل أن نبحث هنا عن ظواهر الشفقة القلبية . في هذه الجداريات المخيفة عن أعين الجمهور ، كأنما قد أعطي المعلم الحرية كي يصل إلى النهاية دون أن يخفف التأثير باعتذارات عاطفية . وهذه الكثرة من المخلوقات المشابهة للبشر ، المتأرجحة بين ظلمات الخرافات الشيطانية وظلمات فقر الإيمان الكنسي قد صوّرت بآلم ومعاناة لكن دون تعاطف مخفف . تعميم فظ إلى حد القسوة ما كان يجب أن ينتشر على البشرية بأسرها . إبداع غويا ذاته بوقعه الإنساني العام ينبغي أن يعصمنا من مثل هذه النتيجة .

« التصوير الأسود » للمعلم تجاهله نقاد الفن طويلاً على اعتباره نزوة ما ، تحتل الوحشي من إبداعه الفني . وجوه الأسر أن « التصوير الأسود » هو ذروة فريدة في ذلك الإبداع . فباستخدامه قل ما في سجل الألوان – اللونان الأسود والأبيض ، والطين المشوي والتراب ، ويسمته الإيجاز وبتعبيرية محددة ينسق الفنان الأشكال الأساسية وحجومها وكأنه لا يصورها بل ينتزعها من الظلام .

يخيل لنا أن هذه الرؤى قد وجدت دفعة واحدة ، كأنما في هذيان محموم ، تعمل فيه اليد دون تدخل العقل ناقلة مباشرة الأشكال التي يملئها الخيال . في هذه الوجوه المكشوفة من شوق وغبطة ، في نظرات التعصب أو ضعف العقل هذه ، في هذه الأفواه الملتوية شراً أو المنفجرة نهماً تتحول الانعكاسات إلى تكشيرات ، والتكشيرات إلى تجسيد للكينونات البشرية . وهذه حرية تامة ، وتعبير محدد وواقعية ودقة للغة التشكيلية التي يصل إليها العبقرى بصعوبة في آخر طريقه . وهذه خروء هيمنة الروح على المادة .



إنه التصوير الأسود فعلاً لكنه رائع . يستطيع أحد ما أن يقول : هو كذلك ، إنه رائع لكنه أسود . ولهذا ينبغي أن نوضح أنه حتى بين هذه الصور الشريرة يضيئنا الأمل من إشراق قد يكون بعيداً أو غير مضمون في الجدارية المسماة « رؤيا خياليه » . صور غويا في المستوى الخلفي كتلة حجرية عالية ، بجدران عمودية تلوح فعلاً كرؤيا على خلفية السماء المذهبه . التل مكلل بابنية ما توحى لنا بأنه هناك ، عالياً فوق مملكة القصر والمعاناة هذه ، قد توجد مدينة رائعة ، عصية على هذا الحشد الذي يحركه عى التعصب والشر . ثمة طريق ما ، كأنما تقود إلى اعالي التل لكن هذه الطريق غرارة قد تنتهي عند سفوح الكتلة . لا يمكن الوصول إلى المدينة الرائعة إلا طيراتها ، لكن ذلك ليس يسيراً وليس دون مخاطر . صورتنا رجل وامرأة وقد ارتفعا في الهواء ، وينحتمل انهما يتحركان مندفعين نحو المدينة النائية ، لكننا نرى على المستوى الامامي وفي الزاوية اليمنى ذاتها من اللوحة صور جنود يصوبون القوهار باتجاه الاثنين . ومع ذلك يمكن الوصول إلى الخلاص المأمول بالطيران وحده .

في نتاجات غويا « السوداء » استنتاج مرتبط مباشرة بالقضايا التي تعيننا . الهول لا يفرض دائماً وضع تفاصيل مخيفة ولا تتعلق درجته بكمية هذه التفاصيل المتكومة . في « ويلات الحرب » يستخدم الفنان بسخاء أروع التفاصيل - اكوام من الجثث العارية ، نساء مفتصات ، أجساد مشوهة مقطوعة الرأس والاطراف . ( « ادفنوا الاموات واصمتوا » « تدميرات الحرب » و « البطولة الكبرى ! ضد الموتى ! » جداريات بيت الاصم لا تحوي شيئاً من هذا النوع ، لكن ذلك لا يمنعها من أن تكون ، بمعنى ما ، أكثر إخافة من أعمال حفر كالمشار اليها . قد يكون وجه إنساني حي أكثر إخافة في الفن من رأس مقطوع .

لقد قيل إن « سالونا » فرنسياً رسمياً قد كسب لقب « مذبحه » بسبب وفرة المجموعات التاريخية أو التاريخية المزيفة من الدماء والمذابح وإذا قررنا أن نعود اليوم إلى تلك اللوحات المنسية منذ زمن بعيد فعلينا



ان نقر ان المعيار قد خرق فيها . وحتى لو حوفظ عليها فهل كان ذلك سيحمي تلك الاعمال من النسيان ؟

لقد احتلت ، في الوقت نفسه ، مكاناً بارزاً في تاريخ الفنان نتاجات اكثر اعتدالاً من تلك الاعمال الاكاديمية . « إغراء القديس انطوني » والقسم الايمن من اللوح الثلاثي « حديقة المتع » لايرونيموس بوسخ ، و « المجنونة غريت » و « انتصار الموت » لبروغيل الشيخ ، « المصابون بالطاعون في يافا » و « المعركة عند ايلاو » لانطون غرو ، و « طوافة ميدوزا » وصور المرضى نفسياً لجريكو و « موت ساردانابال » و « مذبحه هيويس » لدولاكروا و « ايوترا نسنون » لدومييه – كل هذه اعمال إبداعية تهاجم شعورنا دون أي إحساس بالمعيار ولا تزال البشرية تعتبرها من الروائع .

طوال قرون كثيرة كان الموضوع الاكثر تداولاً وابرز المواضيع الفنية في أوروبا هو موضوع القسوة والمعاناة . إنه صلب المسيح . أية صورة أرهب من صورة انسان معذب مسمر بمسامير على الصليب ؟ وهذا لا يمنعنا من أن نعجب حتى اليوم بالكثير والكثير من صور «الصلب» ليس بتلك التي لرمبرانت أو غريكو حيث تبرز المعاناة الروحية وحسب بل وبالأعمال الفظة في معالجتها الطبيعية ، التي تضع النبرة فوق التفاصيل الصغيرة الجسدية المتضاربة . تقول الاسطورة إن ماثياس فرونيغالد قد رسم الصلب في هيكل ايزنهايم بعد أن راقب الاجساد التي طرحها مرض الجذام . وقد استعمل هو الباني نموذجاً « لمسيحه الميت » جثة أحد الفرقى . حين ننظر إلى هذا الجسد يصعب أن نصدق أنه قد يبعث حياً ، قال دوستويفسكي في رواية « الابله » على لسان بطله إن الانسان قد يفقد إيمانه امام مثل هذه الصورة .

لماذا ليست مشاهد الصلب هذه خمسة أو عشرة بل آلاف وآلاف . لماذا يعمل الفنانون باستمرار على تذكير البشرية بأن المسيح قد صلب من أجلها بدلاً من العمل على جعلها تنسى ذلك ؟ إنه السبب ذاته الذي جعل غويا يبدع نتاجاته الغرافيكية والتصويرية المكرسة للأحداث



الدائمة عام ١٨٠٨ . مهمة الفنان ليست في أن يساعدنا على أن ننسى بل في أن يجبرنا على أن نتذكر . . ذلك لأننا إذا تذكرنا فقد تسنح الفرصة للهروب من تكرار المأساة .

فرص محطمة ، بل قد تكون فرصاً متخيلة . الناس الذين يسببون المآسي التاريخية الكبرى لم يعتادوا اكتساب الحكمة من لوحات المعلمين . إن الحرب الأهلية الإسبانية في ثلاثينات قرننا كانت مفارقة مستحدثة وأكثر هولاً من فظاعات عام ١٨٠٨ .

لكن الفنانين لا يصنعون فنهم كي يتعلم الطفلة والظافرون . الطفلة والظافرون يحتاجون إلى الفن بقدر ما يكون مؤهلاً لأن يخلدهم في صور لامعة ومزورة . اللوحات تخلق للناس المحتاجين إليها كي يقتربوا قليلاً إلى الدرجة الممكنة من الحقيقة والجمال ، وكي يفتنوا بانفعالات المبقرى وأفكاره .

الجمال ، نعم . والحقيقة أيضاً . وهما على الرغم مما يحدثنا به مؤلفون معروفون لا يتوافقان دائماً . وقد تكشف لنا الحقيقة أن الجمال محتقر . وأحياناً يكون لازماً أن يضايقنا الظلام الدامس كي نتذكر الضوء وكي ينبعث بقوة جديدة شوقنا إليه . إن تربية الشاعر بما فيها الجمالية ، لها جانبها المعبذب أيضاً . وبقدر ما نستطيع النظر في عمق المعاناة نكون مؤهلين لتذوق الفرح وتشمينه ، الفن العظيم يربينا بالمعاناة باسم الفرح .

أما ما يتعلق بالمعيار فقد يكون غويماً أدق من يجيب عن هذه المسألة . معيار المبقرية يحدده المبقرى نفسه . إنه الوحيد المؤهل لتقويم اتجاه ودرجة ومن ثم استخدام ترسانة الأشياء القبيحة التي تطرحها الحياة بكثرة . وإذا تكون لدينا انطباع ، ذات مرة ، بأن المعلم قد فتن وأفرط في التسجيلات القائمة فعلياً إلا ننسى أنه لا يسعى إلى إقلمة وليمه لأحاسيسنا بل إلى تربيتنا .



إذا تعلق الأمر بالأنواق والرغبات الشخصية فإننا نرى أن السخاء المفرط في نقل القبح الجسدي والفظاعات ، وخصوصاً حين تكون معالجة بتقليد ومماثلة ، يعرقل الاستفادة التامة من الإيحاء الفني . والسخاء المماثل عند التفسير - بفعل مبدأ المعاشة المعروف منذ زمن بعيد - يبعث لدينا ارتعاشاً ذا طبيعة بيولوجية لا طبيعة روحية . حين نراقب كيف يرفع الأثقال معاون البائع نتوتر دون قصد مع أننا لا نرفع أية أقال . وبالطريقة ذاتها قد نحس أمام لوحة عذاب أحاسيس تخلو من علاقة بالتقبل الجمالي .

وأيضاً . حين يصر كونستيبل وأنغر 'وميتزلينك' على أن القبح غير موجود وأن كل شيء في العالم جميل فإنهما يريدان أن يجعلانا أكثر قبولاً لما يلائم الحياة . الذي يظهر في مكان - في المهوي الفضائية وفي المجال الميكروسكوبي لقطرة ماء . لكننا نعرف أن الملائم لا يشمل على التناقضات وأن تنفس الكون الإيقاعي تهاجمه باستمرار اندفاعات فوضى واقعية لكنها لا تفسر . نعجب للكمال الذي لآلية الجسم البشري المعقدة ، لكننا لا نعجب الإعجاب ذاته بنمو الخلايا السرطانية ذلك لأنها الفوضى الجاهدة كي تدمر التوائم الذي بني في عشرات الآلاف من السنين .

والمسألة لا تستوفي حقها بموقفنا المفسر للحياة بل وبمعيير أخلاقي جمالي لا يستطيع الإنسان ، لحسن الحظ ، أن يتحرر منه حتى لو أراد ذلك . لن نشمن ، أبداً ، جهود الجلاد التي يقطع بها رأس الضحية بأنها جهود جميلة كجهود الأم التي تضع وليدها . ولن تكون أية مضاربات فلسفية مؤهلة لأن تستبدل لنا هذه المعايير البشرية التي بها نتناول وسنتناول دائماً ظاهرات الجمالات والقبائح .

إن آراء رودن بشأن المميز والقبيح مصاغة في مجرى نضال طويل ضد المعايير الأكاديمية ضيقة الصدر التي لبست أكثر من تنوع متأخر لعلم الجمال الكلاسيكي المزيف . وهذا النضال لا يمثل تبديلاً مرضياً



للآراء بل سلسلة اعتداءات فظيعة ضد قضية النحات التجديدية . وفي مثل تلك الظروف ، وخصوصاً إذا امتدت عقوداً كاملة من السنين ، إما أن يسير المبدع دون شعور على طريق التنازلات كما يحدث مع المواهب الصغيرة والطباع الضعيفة أو على العكس ، أن يحبط كل إمكانية للتنازل مقوياً تصوراتهِ إلى النهاية ، وأحياناً حتى آخر حدود ممارسته الخاصة . ووفقاً لهذا المنطق قال سيزان مثلاً إن الأجساد ينبغي أن ترى كأجساد هندسية ، وإن « الطبيعة ينبغي أن ترى بواسطة الاسطوانة والدائرة والمخروط . » إن التبسيط الكامل لتصورات صحيحة مبدئياً ، الذي منه ستولد التكعيبية فيما بعد ، لن يقود سيزان نفسه إلى أن يهمل تنوع صور الطبيعة باسم الهندسيات الجافة ووفقاً للمنطق ذاته سيصل رودن برأيه حول المميز إلى نهايات معروفة يصعب قبولها .

« حين يجمّل فنان الطبيعة في شيخوخته . . يلفظ تشنجات المعاناة ، وتهشم الشيخوخة ، وقبح العار ، حين يزخرف الطبيعة ، حين يقنعها ، حين يلفقها كي تعجب الجمهور الجاهل فهو يخلف القبح لأنه يخاف من الحقيقة . » نحن نوافق على أفكار رودن هذه كما نوافق على مبدئه الأساسي أيضاً حول أن « جميل في الفن ماله طابع » ويصعب أن نقبل النتيجة التي وصل إليها النحات وهي أن كل ماله طابع جميل حتماً .

« كل ما في الطبيعة ذو طابع في نظر الفنان الكبير لأن صدق مراقبته الذي لا يهادن يتوغل إلى المعنى الخفي لكل شيء » .

« وذلك المحسوب قبيحاً في الطبيعة يكون ، غالباً ، أكثر تميزاً من ذلك المعدود جميلاً ، لأنه في كل انقباض سمة مرضية في تقعرات قناع من العار ، في كل تشوبه ، في كل ذبول تحدد الحقيقة الداخلية بسهولة تفوق سهولة تحديدها في السمات الصحيحة السليمة » .



« وإذا ان الوحيد في قوة المميز هو جمال الفن ، يحدث ، غالباً .  
انه بقدر مايكون الكائن اقبح في الطبيعة يكون اجمل في الفن » .

رودن مصيب إذ يقول إن الطابع يحدد بسهولة في وجه أمرضته  
الحياة اكبر من سهولة تحديده في سمات صحيحة وسليمة . حتى  
المبتدئ يعرف أن رسم رأس شيخ أسهل كثيراً من أن ترسم نموذجاً  
شاباً ، وذلك لسبب بسيط هو أن السحنة الشائخة تكثر فيها اللامع  
التي تميزها ولا يصعب عن طريقها الوصول الى الشبه وحتى مظهر  
الطابع المعروف . والمسألة هي هل يجب ، في الفن ، أن نسعى حتماً  
إلى « الأسهل . » ان إبداع رودن ذاته يجيب سلباً عن هذا السؤال .  
فالمعلم لم يختار أبداً الدروب السهلة .

راينا ان توجيه الاهتمام الى القبيح وحده يؤدي غالباً الى نتائج  
فنية حزينة . إن الجمال ، حتى كظاهرة فيزيائية ، ليس كثيراً جداً في  
الحياة كي نمر به دون مبالاة . الامر يتعلق ، طبعاً ، لا بالجمال السطحي  
بل باكتشاف الانسان في العمق ، بغض النظر عما إذا كنا سنكتشف تحت  
الجمال الخارجي روحاً جميلة او ان نكتشف ، على العكس من ذلك  
جوهرًا غير جميل . وقد تكون الحالتان مفيدتين كدراسة فنية ما دام  
نمة مكان في الفن للانسجام ومكان للتناقضات أيضاً . نعلم ان رسامي  
الماضي قد هددوا الجمال لا لعذراواتهم الجميلات روحياً وحسب بل  
لكثيرات منفرات أخلاقاً من سيدات التوراة مثل يهوديت ودليلة وزوجة  
فوطيفار .

ان نستحسن القبح الزائد عن اللزوم ، تشنجات ، تجعدات ،  
وتشويهات فذلك يعني في الجواهر ان نحط من قيمة او ان نرفض آراء  
تشكليه لعصور بأسرها ، والقمم المرموقة في تطور الفن كمصور مصر  
القديمة او اليونان القديمة . إن خطيئة الكلاسيكيين المزيفين لا تكمن في  
انهم اعتبروا النحت مثلاً أعلى وحيداً لهم وحسب بل في انهم اتخذوا  
نموذجاً لهم القديم في مرحلة انحطاطه حين قصف الإبطال اجسادهم



وتشنعوا . إن المنحوتات المصرية العظيمة والهيلينية القديمة لا تحتوي شيئاً مما حسبه رودن أفضل ظهور للطبع . انها بعيدة عن ذلك الجنس من التميز ، نكاد نقول إنها تنويعات لطراز واحد . لكنها تحمل جمالاً إنسانياً ومحتوى لم تستطع القرون أن تعكرها .

طبيعي أن يأتي كل زمن وكل مبدع بأذواقهما وتفضيلاتهما . وإذا اعترضنا على ذلك فهذا يعني أن نعترض على التطور وعلى غنى الفن . وإذا كان للفنان الحق في ذوقه فللجمهور أن يستفيد من الحق ذاته . المهم هو ألا نستعجل في الحكم على مؤلف قبل أن نسعى إلى فهمه . وإذا سعينا إلى فهم رودن فعلياً أن نؤكد أن النحات الكبير قد لزم الحذر في ممارسته من تلك الغوايات التي تنوح من نظرياته . وهذا هو الأهم . قد يكون المبدع غير حذر جداً وغير دقيق تماماً في صيفه . أن المذهب الفني . في آخر المطاف ، لا يصاغ بالكلمات بل بالأعمال .

صحيح أن أكثر معاصري رودن قوموا أعماله التي يتمسك بها أكثر من سواها على أنها نتاجات قبيحة . هذا التمزق بين الذوق الرسمي وذوق الفنان يظهر بقوة خاصة لدى صنع عمل إبداعي كبير هو نصب بلزاك .

إذا وجب أن نصف كل الخصومات التي دارت حول هذا النصب وجب أن نكتب كتاباً خاصاً . وإذا أردنا أن ننقل كل الآراء المتعارضة من ذلك الزمن فعلياً أن ننشر مجلدات . ومع أن المجتمع الفرنسي في الفترة المعنية كان مشغولاً بخصومات أكبر كثيراً - حول فضيحة درايفوس - فإن الصخب حول نتاج رودن قد استمر سنوات عديدة . كتاب وكتبه وصحفيون ورسامو كاريكاتير يوجهون إلى الفنان اتهامات سخيفة ويفرقونه باهانات غير متوقعة .

بدا كل شيء في اللجنة سيئة السمعة لجمعية الأدباء . فقد قرر السادة ، بعد ثلاثين سنة من التأخر ، أنه لم يتم بعد تمثال بلزاك الذي



هو ، من بين أمور أخرى ، مؤسس للجمعية . . إقترح النصب على شابيرو لكن المختار توفي قبل أن يضع التصميم . واذا أصبح زولا ، في ذلك الزمن رئيساً للجنة ، وهو يرى أن رودن مبدع من مستوى رفيع فقد قدم الطلب الى رودن عام ١٨٩١ . لقد تسرع النحات بقبول الطلب . الأمر الذي سيجعله يندم ، لكن تاريخ الفن كان سيخسر إحدى الروائع .

مضت قرابة ثمانية أعوام منذ قبول الطلب حتى تنفيذه . . والذنب في هذا التطويل على رودن نفسه . عمل المعلم ببطء شديد وقد دأهته الأمراض في تلك الفترة وظل مضطرباً باستمرار بسبب الجو العلائقي الذي نشأ من حوله . لكن السبب الرئيسي لهذا الكسل هو صعوبة المهمة ومتطلبات الفنان الاستثنائية . فبايعاز من ضميره درس وتتبع كل الوثائق الموجودة حول المظهر الخارجي للكاتب ، طاف مسقط رأسه وطلب كتبه من جديد . أراد رودن أن يقدم صورة عظيمة تعكس قامته العبقري ، وكان مضطراً إلى الأخذ بالاعتبار أن شكل الروائي لم يكن عظيماً . أنه شكل جعلته الطبيعة رديء التناسب برأس كبير وجذع قصير وله كرش ضخمة - وهذا ليس المادة الأفضل ، قطعاً ، لنصب تذكاري ملهم ، لكن الفنان ، كما رأينا ، يكره كل ابتعاد عن الحقيقة .

صنع رودن سلسلة من التنويعات ، موضوعة اليوم في المتحف ، الذي يحمل اسمه . لقد نحت الكاتب عارياً وفي ثيابه ، وهو يخطو ، وكذلك وهو يضم ساقيه ، ومتجهماً وضاحكاً . إنه من المبدعين الذين يفكرون بالطين الخزفي ويشمنون عمل الخيال به الى أن تصفو الصورة وتصير كريستالية وفي شكلها النهائي . ولأن السادة من اللجنة قد سخطوا وهددوا مراراً بإلغاء الاتفاق فقد اضطر المعلم الى أن يريهم بعض التنويعات التي لم يقبلوها بطبيعة الحال . وانقسمت اللجنة الى قسمين بعض من الأعضاء الهادئين اقترح أن يعطى الفنان امكانية اتمام عمله بهدوء على أساس المعطيات القائمة . واصر الآخرون على أن يستبدل الطلب وأن يعيد رودن عشرة الاف فرنك التي أخذها سلفة . وحين لم يستطع معارضو المعلم فرض رأيهم خرجوا بتهديد جديد : ماذا سيحدث



إذا مات رودن ، وهو مريض ، كما مات شايو قبل أن ينهي النصب التذكاري ؟ وكي يدرا الفنان هذه المسألة المقلقة وضع المبلغ الذي استلغه في المصرف تحت شرط أن يكون مع المبلغ الباقي من الاجر له بعد اتمام النصب .

حتى هذا لم يرض المعارضين . لم يقبلوا في اللجنة وأخبروا الصحافة . ومنذ ذلك الحين صار رودن يتعرض إلى الهجوم يوميا في النشرات والصحف على اعتبار انه سخر من العقد ومن ذكرى أحد العباقر . واستمرت احتجاجات اللجنة وتهديداتها فقدم بعض الاعضاء العقلاء استقالتهم واستلم اللثام الدفة .

كلن من المنتظر أن ينقشع كل هذا الجو المسموم الذي اجبر المعلم على العمل فيه بعد إكمال التمثال . وحدث العكس تماما . فحين عرض رودن تمثال بلزاك في الصالة عام ١٨٩٨ عصف الخصام بكل سدته حتى وصل إلى الأوج . تتجمع كل يوم حشود حول التمثال ، تدور الجلالات ، توجه شتائم الى الفنان ، اما الصحافة - ومنها الفكرية والادبية - فقد تقيأت إهانات وسخریات موجهة الى الفنان والى نتاجه .

« مهرج » « عارضة أزياء » « كومة من الجبس مصنوعة بالقبضات والرفسات » - هكذا ثمن تمثال رودن وقد أعلنوا أن إبداعه « اختلاس صريح » . إنه لمن التوهم الصرف توقع أن يتحول هذا النموذج من الجبس الى نصب تذكاري ، مع أن بعض الناس الطيبين لم تضايقهم هذه الامكانية . كتب جان رامو : « فليقيموا سريعا هذا التمثال الممتاز كي تعرف القرون القادمة الى اية درجة من ضعف العقل قد وصلنا في نهاية هذا القرن . . كنت اريد أن تحضر على قلعة هذا التمثال اسماء الاخوة الذين دافعوا عنه . سيكون ذلك عقابا لهم وانتقاما منهم » .

وقد وجد المدافعون فعلا ، لكنهم لم يكونوا ، قطعاً ، من مستوى رامو الذي لن تتلطف الاجيال القادمة بذكر اسمه حتى من اجل الانتقام .



يوجين كارير ، أوكتاف ميربو ، تولوز - لوتريك ، بول سينيالك ، أريستيد مايول ، انطوان بورديل ، كلود ديببوسي ، كونستانتين مونييه ، اناتول فرانس ، كلود مونييه وعشرات الآخريين من رجالات الثقافة والفن وقفوا ضد الجهل وتخريب الآثار دفاعاً عن عمل رودن الإبداعي . وبدأ الشر والمحافضة أقوى . رفضت اللجنة التمثيل بالإجماع تقريباً وأعلنت إلغاء العقد .

كان قرار اللجنة مخالفاً للقانون وكان لرودن كل الحق في مناقشته . وهذا يعني في الواقع أن تقام دعوى ستستمر سنوات . فضل النحات ، أن يطوي الرايات وقد تعب وقرف . وقع أصدقاؤه عريضة شعبية عامة كي يتم تنفيذ النصب . اقتطع الوف الناس من وسائلهم المتواضعة ، بطيبة خاطر ، كي يعبروا عن تضامنهم مع فن رودن الكبير . وكان الفقراء هم الأكثر نبلاً . الفقير سيزاليه الذي كان يعارك ، حينئذ ، الفقر الأسود ، حرم أسرته من الطعام كي يرسل فرنكاته الخمسة المتواضعة .

جمع المبلغ الضروري ، لكن المظم فاجأ الجميع برفضه إقامة النصب . لم يكن رودن ميلاً للنضالات الاجتماعية في مواقفه الإبداعية وكان يصر على ذلك . قد يعود السبب إلى أنه كان مضنى ومنهكاً جداً ، أو أنه كان يخاف أن يتحول إلى معبود للقوى اليسارية . لكن النحات قد طوى الرايات . وقد تحمل ، وفق كلماته ، أكبر هزيمة . وبقي النموذج الجبسي لتمثال بلزاك طويلاً في حديقة الفنان .

سرعان ما تحولت هزيمة رودن إلى انتصار له . لقد منح المعارضون شهرة رغماً عنهم ، وقد تجاوزت حدود فرنسا . لقد تحول معرض أعماله زمن المعرض العالمي عام ١٩٠٠ إلى انتصار حقيقي . ومع ذلك كان على تمثال بلزاك أن ينتظر أربعة عقود كي يصير ذلك النصب التذكاري الذي يرتفع اليوم عند زاوية شارع « مونبارناس » و « راسباي » .



إذا نحننا بواعث الشر والحسد جانباً فما الذي جعل معاصري المعلم ينفرون من عمله الإبداعي ؟ إنه القبح طبعاً . لكن شكل يلزأك غير قبيح . لقد اعتبره الجمهور قبيحاً لسبب بسيط هو أنه لا يستجيب للمعايير الشرعية الطفيفة للجمال التشكيلي . لقد سمى رودن إلى تلطيف وإخفاء عدم الكمال الجسدي لدى الروائي ، مخالفاً بذلك وجهة نظره ، ولصالح مقتضيات العمل التذكاري . لكنه لم يذهب إلى أن يحلي أو يسوي الطبيعة كما يفعل فالغيير . وإذا كان يجب أن نروي الحادث حتى النهاية - فإن لجنة رجال الثقافة قدمت الطلب بشأن النصب التذكاري إلى فالغيير ، وقد نفذ الطلب في سنة ، خلافاً لرودن ، ويمكن اليوم أن يلتفتوا إليه . إنه أحد النصب التذكارية التي لا تحصى ، التي لا تسحر لكنها تبعث على النفور ومن ثم لا تثير تعقيدات .

لم يكن فالغيير فناناً رديناً في زمنه لكن قوته لم تكن في النصب التذكارية بل في التصوير الكاميري ، دون أن نتكلم على أنه من الصعب عليه أن يقارن بمجلد عبقرى . قد يكون فالغيير نفسه قد أدرك وضعه ، إذ أنه بعد أن تلقى الطلب ، قام بزيارة إلى رودن وكأنه يريد أن يعتذر . ينذر أن يكون كبار الناس منتقمين ، لقد وافق المعلم على أن يجلس متمظهاً لصنع تمثال نصفي وقد نحت هو تمثالاً نصفياً لفالغيير . وكان يجب أن يطمئن ضمير فالغيير بعد هذه المجاملات التي اتخذت شكل تمثالين نصفين . لكن ذلك لم يحدث . فذات يوم ، وبعد سنوات ، أكد لتلامذته والدموع في عينيه بصدد نصبه التذكاري : « تلك غلطة . طوال حياتي ارتكب الأخطاء . كان رودن على صواب ! » .

صرنا نعرف ، جميعاً ، أن رودن على صواب . حين ننظر إلى شكل يلزأك نحترق . لم أثار حدة معاصريه . الجواب هو ذاته : القبح . إن القبح أقل جاذبية كثيراً من الجمال . وهو يظهر لنا دائماً حين يدخل موضوع تأملنا في تناقض حاد مع ذوقنا . كل فنان مؤهل لأن يشير مثل هذا التناقض . وكل مؤلف قد يسمح لهواه بإدخال القبح في العمل



الإبداعي . لكن العبقرى وحده يملك القدرة على تحويله إلى جمال  
بمساعدة الزمن .

لن نصل إلى حد التأكيد أن « بلزاك » رودن جميل كجسد . لا حاجة  
إلى هذا التأكيد ، وهو غير سديد ، لا أحد يطلب من الكاتب العظيم أن  
يكون جميلاً حتماً ، وبلزاك ، دون أن يكون قبيحاً ، لم يكن جميلاً .  
لقد تعامل النحات مع وثيقة واحدة موثوقة حول مظهر الفنان . إنها  
صورة ذاكرية (١) وجدت لدى نادار . تمثل لنا الصورة الروائي في مرحلة  
متأخرة من حياته بوجه ممتلئ متجه قليلاً ، وجسد ضخم وقد ارتفعت  
يده إلى صدره وكأنها تتابع خفق قلبه المريض . ولو أراد رودن أن يقلد  
الصورة ميكانيكياً لصار العمل أجمل لكنه كان سيثير الاعتراض . قد  
يبدو ذلك مفارقة ، لكن النحات بابتعاده عن الصورة وصنعه بلزاك أقبح  
قد جعله أجمل لا لأنه تفح فيه المزيد من الحياة ببساطة ، بل لأنه كشف  
روحانية لا تحتوي عليها الصورة .

وكي تكتشف شيئاً ، في الفن أو سواه ، يجب أن تجده أولاً .  
و رودن ، كما ذكرنا ، قد درس طويلاً المبدع والنموذج الجسدي ،  
فالاول لا يمكن التعبير عنه إلا عبر الثاني / ٢٢ دراسة نحتية للرأس ،  
٨ - للجسد عارياً ، ١٦ للجسد مرتدياً الملابس وفي تمظهرات مختلفة ،  
تلك هي المراحل التي مر بها الفنان كي يتغلغل في كنه الشخصية ، وكي  
يقترّب من الحل النهائي .

لقد رويت لنا حادثة العمل الإبداعي بأكثر أو أقل من التفاصيل من  
قبل مؤلفين مختلفين . ولا يعرف أحد لماذا لم يبذل هؤلاء المؤلفون جهداً  
كي يتأملوا العمل نفسه بمزيد من التفصيل . يقومه بعضهم على أنه

---

(١) الصورة الذاكرة - صورة على طريقة داكل . . وهي طريقة تصوير تخيلها داكل  
ثبتت كيميائياً الصورة المنتجة في غرفة مظلمة على ورقة من فضة خلاصة ملبسة  
على نحاس .



مسودة ، وكان بالإمكان قبوله على أنه مسودة لو لم يكن يحملنا إلى مقاييس ادعائية لعمل كامل . يقوم آخرون « بلزك » على أنه إنجاز رفيع لكنهم يكتفون بملحوظات أكثر عمومية : « غامض مثل أبي الهول » « جبار » « ملفز » « متعال » . ويخيل لنا أن هذه التحديدات غير صادقة ناهيك عن كونها عامة .

وها نحن نصطدم من جديد مع ظاهرة معروفة من الصعب . أحياناً ، التعبير بالكلمات عن فرادة النتاجات الكبيرة . و « من الصعب » لا تعني ، قطعاً ، « مستحيل » . لكن موضة الطبقات الفنية الغربية قد علمت المؤلفين منذ عشرات عديدة من الأعوام عدم احتمال صعوبات زائدة . . فالقسم الأكبر من هذه الطبقات يمثل البوماً مسبقاً من النسخ . ونوعية النسخ الرفيعة تجبر الجمهور على التسامح مع النوعية المشبوهة لبعض النصوص . والنصوص موجزة : ملاحظات بيوغرافية مستعجلة ، إحصاء سريع للأعمال الأساسية ، بضع صفات إطرائية ، وبعض التفاصيل الفضولية . ومن يريد المزيد فعليه بالنسخ ذاتها . ثم أما قيل إن النتاجات تحدث عن صاحبها أفضل من سواها . ويتكون انطباع غريب ، إذ أنه بقدر ما ينمو سيل الإعلام المرئي الموجه إلى المشاهد يظل على المستوى الخلفي من العناية التعليم الجمالي للمشاهد . إن وفرة النسخ اتتصار للعصر التقني ، لكن هل ستكون ثمة فائدة خاصة منه إذا لم نعلم الجمهور كيف ينظر وماذا يرى .

إن العناصر التي أثارت ولا تزال تثير إلى اليوم بعض الجمهور هي طريقة التوغل في فكرة العمل الإبداعي . إنها خواص الوقفة والملابس والهيئة ، دون أن نتكلم على خواص الصياغة ذاتها ، التي تستثير أقوى الإنزعاج . يرى مثنو النحت الكلاسيكي أن من التافه ، عموماً ، الكلام على الصياغة . رجمة سمجة من الفخار متوجة برأس مهول حاسر ذاك هو التمثال في أعين النقاد المحنكين من الأوساط الأكاديمية . الوقفة بالقامة المشدودة إلى الوراء قليلاً وبالرأس المرفوع إلى الأعلى قد وصفت



وتوصف الى اليوم في حالات غير نادرة من قبل بعض النقاد بأنها تظهر « بوز » « للتعالي » و « السمو » أما الملابس فقد اعتبرت في حينها « منامة » وتفسر في ايامنا من قبل خبراء الفنون في التحليل الشكلائي على إعتبارها محاولة « لتغطية عدم تناسق البطن الضخم . » أما التعبير فيمثل لنا قناعاً « للتقزز » أو « الإحتقار » . وثمة مؤلفون يجلون هذه الخصائص كلها بتأكيد أن رودن قد قدم بلزاك وكأنه « مروبص » أي يسير في نومه .

أما في الواقع فقد توصل رودن ببساطة الى الحل الأبسط والأكثر واقعية والذي تبين انه الأنجح : ما دام يصور بلزاك فالمناسب أن يصوره من الجانب الجوهري فيه – من حيث هو مبدع . وما دام يصور المبدع فعليه أن يلتقطه في لحظة الإبداع . حتى هنا – لا جديد . لكن رودن ليس من أصحاب النصب التافهة ، تلك المعروفة والدائمة ، حيث ينحني الكاتب على المخطوطة والريشة في يده أو يتقدم في صورة حالة فوق مقعد أو يشد بيده على درج ورق ويوجه الملهم نحو مثاله . لقد تولى رودن المهمة الصعبة بتصوير لحظة الإبداع الروحي دون مساعدة السمات التفسيرية ، أو ادراج الورق ، أو الريش الطري وأكاليل الفار .

كتب بلزاك : « أعيش تحت ما قد يكون أقسى استبداد : ذاك الذي أفرضه بنفسني . أعمل ليلاً ونهاراً . » وقد تكلم عن نفسه في « المنفيون » بصيغة الغائب : « عاد الى البيت ، انحبس في غرفته ، أشعل مصباحه الملهم وراح يبحث عن كلمات في الصمت وعن أفكار في الليل . » رودن يعرف سهر الكاتب الليلي ويعرف في سنواته الأخيرة ، وقلبه المريض ويعرف كفاءة الكاتب لتصديه الى مهمه أن يشمل بإبداعه كل عصره وكل البشرية . والنحات يعرف فريدة الماهر الذي لا يستقي من أصابعه بنى عقلانية بل يتبع رؤى خياله : « يجب أن تنبع الفكرة من رأسي كما الماء من ينبوع . أنا لا أوّلف شيئاً » .



سعى رودن الى تصوير الكاتب في تيقظه الإبداعي ، في الصراع  
المأساوي مع قوى الجسد التي تزداد ضعفاً على ضعف ، في دأبه على  
ملاحقة الهدف الضخم الذي امتلك روحه . لم يصور لنا بلزك عارياً  
ولا في لباس الاستقبال بل كما كان في تلك الغرفة مع الستائر المسدلة  
والمضباح المشتعل ، وقد تدثر بجبته الزهيدة سيئة السمعة التي  
يتخذها ثوباً له .

لم ينحت بلزك منحنيّاً فوق درج من الورق بل منتصباً ومحدقاً  
الى الأفق لأن الإبداع ليس كتابة كلمات بل وضوح رؤية . نحس في  
هذه الوقفة ماهرّاً في لحظة فيها رؤياه أقوى من الواقع وليست تلك  
وقفة متعال . الكاتب مشدود الى الوراء قليلاً الى حد ما أمام هذا  
الحشد الضخم من الطباع الذي اسمه « الكوميديا البشرية » إنه ينمو  
أمامنا مضحكاً وعظيماً في وقت واحد مثل طائر ليل غريب مريض وقد  
ضرب لكنه في الوقت نفسه منتصب بدافع جبار وقد غرز نظره المرعد في  
ما لا يرى ، إنه عملاق يحمل في ذاته المعاناة ، لكنه أكثر عملاقة في توفه  
الذي لا يخمد الى المستحيل . إنه غير قبيح وغير جميل . لقد ارتفع  
فوق الجمال والقبح كي يصل الى اسمى رحاب العظمة .

الإيحاء المصور هنا تم بلوغه بإمكانات المعلم الكبير التشكيلية .  
وقد رفض رودن في مجرى العمل الأشكال المعبرة لليدين اللتين كانتا في  
البداية مكشوفتين ثم حجبنا تحت الجبة كي لا تجتذبا الإهتمام دون  
نفع . وهكذا يقود الشكل التلقائي للجسم في إيقاعه القوي النظر الى  
الأعلى نحو الكائن وخصوصاً نحو ذلك الرأس الضخم والرائع ، هذا  
القناع للمعاناة المكبوتة والإرادة التي لا تلين ، الحزين في تعبيره المكثف  
عن التجربة الفنية والدرامية .

لقد حدد التمثيل « البوز » الطبيعي وحددت التعبيرية . فالشنايا  
تخفي الجسد وتكشف ، في الوقت نفسه ، عن بنيانه وتبرزه . لقد



انتهت هنا تماماً المفريات التصويرية الإنطباعية التي وجدت في بعض الأعمال السابقة . لقد وصل المعلم الى البساطة العظيمة للروائع المدعوة الى البقاء : الشكل التذكاري لجبار ينمو شموخاً الى الأعلى – موشور انساني ، لكنه بالندفاع الكريستال وقد مزج في ذاته التجارب والانفعالات والاندفاع الى الاعالي ، الى فطرة العبقري .

— — —  
— — —  
— — —

حين قال دوستويفسكي إن الجمال سينقذ العالم فإنه كان يأخذ بعين الاعتبار الجمال الجسماني أيضاً . ونحن نستعمل في حديثنا اليومي دون تمييز كلمات مثل ، جميل ، رائع ، مليح ، مدهش ، وينتقل هذا الإختلاط إلى محاكماتنا الفنية . وبالخفة ذاتها نقول : « انسان رائع » و « حساء رائع » وبالخفة ذاتها نتكلم على المرأة الجميلة ، واللوحة الجميلة والفكرة الجميلة . وفي الجوهر نستخدم الكلمة ذاتها وفي الحالات الثلاث نضع فيها معاني مختلفة .

لن ندعي حق ترتيب محتوى هذه الكلمات التي تستعمل بخفة كمتراذفات : فلنتذكر من أجل ضرورات العرض أن الجمال الجسدي والاخلاقي ، كما في الحياة كذلك في الفن ، ليسا مظهرين مختلفين لظاهرة واحدة ، بل هما شيئان مختلفان مبدئياً . وإذا كان الجمال الروحي ينتمي دون نقاش إلى أجواء الرائع فليس الأمر كذلك مع الجمال الجسدي أو الكمال ، على الرغم من أننا في الحديث اليومي نقول دون أن تطرف لنا عين «سيارة رائعة» و « خنجر رائع » .

لكثرة ما عبر الفن عن القيم الروحية بوساطة المادي والمريئي فقد اعتبر ولا يزال يعتبر إلى اليوم ، في أحيان غير نادرة ، أن من الواقعي أن يعبر عن الفكرة الأخلاقية عبر القبيح . يبدو ذلك منطقياً وصحيحاً ولائقاً عملياً . وهذا يصنع مرة واحدة وإلى الأبد نظماً في المجال الفني المعقد



والمعرض دائماً لعدم التفاهم . بنظرة سريعة إلى اللوحة نحزر المعنى الحقيقي فوراً : الأبطال الطيبون جميلون والاشرار قبيحون .

قد تبدوا الخطة بدائية جداً لكنها كانت توضع حتى من قبل معلمين كبار في فترات الإنحناء أمام الجمال الجسدي . إن لوحة تيتسيانو « المسيح والنقود » هي مثال بارز في هذا المجال . المسيح في جمال لطيف يكاد يكون جمالاً انثوياً . وبشكل آخر تماماً هو شكل الفريسي حامل النقود مع السؤال الماكر : « لمن ندفع الصريبة ، لأبيك أم لقيصر ؟ » إنها جسدية فظة دنيئة همجية ومتوعدة بقوتها الضارية . إن الفرق بين الشخصين كالفرق ما بين السماء والهاوية . وكالتعارض – ما بين الكائنات الروحية وكذلك بين النماذج الجسدية . إنهما الجمال والقبح في صفاء النوع .

ترك لنا ديورر صيغة واضحة وبسيطة لوجهة النظر هذه . فهو إذ أشار إلى النحاتين القدامى قد نصحننا بأن نتعلم منهم : « فكما أعطوا لمعبودهم أبولون تناسبات أجمل هيئة إنسانية نريد نحن أن نستخدم المعايير ذاتها لسيلنا المسيح . . وكما ابدعوا فينيرا كأجمل امرأة نريد أن نمثل في الهيئة الرائعة ذاتها صورة العذراء مريم . نريد أن نصنع شمشون من هيرقل وسنتصرف على هذا النحو تجاه الآخرين » .

فكرة جيدة . لكنها مخادعة . لأن الجمال الجسدي ذو مغاطيسية فيزيائية . وهو يحمل انبثاقاته وينطال دفعة واحدة ، ويؤثر على الحواس أول ما يؤثر كجمال جسدي ثم – وذلك افتراضي – كرمز للروحانية .

إن « مريم المجدلية » لتيتسيانو تولد لدينا شعوراً بالانزعاج غريباً جداً عن التأليه الديني . فشمع القديسة الطويل البهي لا يخفي تماماً الجسد السخي والنهد العاري . والنظر المتجه إلى السماء لا يبدو كتوق روحي بل كدهول عشقي . مريم المجدلية ترغب في المسيح والمشاهد يرغب في مريم المجدلية لا كقديسة بل كخاطئة . إنها انحرافات خطيرة لا يقع اللئب فيها على المشاهد وحده .



ألا يجب أن نبحث هنا عن أحد الأسباب التي جعلت فنانا مثل غريكو يهمل الجمال الجسدي في سعيه إلى تصوير الجمال الروحي ؟ يرى غريكو جداريات ميكيل انجلو « غير لائقة » بسبب الإفراط في التوكيد على الجسدانية في الأجساد وبسبب عريها الدائم . لقد تأثر غريكو بالفينيسيين لكنه لن يبدع أبداً ما يماثل دانا تيتسيانو أو سوزانا تينتوريتو - تلك الأجساد المثينة العارية لاناث حساسات . في أحد أبكر التنويعات « المسيح يطرد التجار من المعبد » الموضوع عام ١٥٧٠ صور غريكو ثلاثة أشكال نسائية بصدور أو أفخاذ عارية ، ثلاث خاطئات فانتات وكأنما ليرينا أنه يستطيع خلق مثل تلك الأشياء . ومن ثم لم يسمح لنفسه بمثل ذلك التصرف . وإذا صور من جديد في شيخوخته بعض الأجساد العارية وفقاً لمقتضيات الموضوع « القديس سيباستيان » « سحر الرؤيا - الطبعة الخمسة » « لاوكون » - ١٦٠٨ - ١٦١٤ : فإنه من الصعب العثور في هذه الأجساد على شيء جسدي فهي تجسيد لتجارب روحية . ويسوعياته وعذراواته ؟ هل لها سمات أبولو وفينيرا لا شيء من ذلك .

وإذا اعتبر غريكو مجنوناً أو ظل منسياً طوال قرنين حتى في بلاد كاثوليكية مثل اسبانيا فليس ذلك بسبب مواضعه الدينية بل لأن شخوصه بدت غير جنائية ، بل تافهة . لم يخطر لأحد أن يعتبر فنانا مثل موريلو مجنوناً أو أن يرفضه ، فعذراواته محبات ويستجبن للذوق العام .

وإذا كان الفن يتطابق ، دائماً وبدقة مع الذوق العام فقد يكف عن أن يظل فناً . إن تطوره يحتم تعارضاً إما خفياً أو حاداً مع الراي العام فهو يعكس إلى درجة ما ، وهو يتجاوز أحياناً ويصوغ ويشكل أذواقاً جديدة ، ويخلق تبدلات في المشاعر وفي المعايير الجمالية للإنسان المعاصر ، حتى قبل أن يحسها هو نفسه . وليس العجيب في مصير غريكو أنه ظل منسياً طوال قرنين بل العجيب أنهم قبلوه دون ردود فعل مفرطة ، طوال حياته .



هذه الأشكال المطوطة إلى حد لا يمكن تصديقه ، وهذه الملابس الممتلئة الفوسفورية التي تلف بكل الحشمة الجسد البشري ، هذه الوجوه الشاحبة ذات النظرات الشاردة أو الممتلئة غبطة ، والافواه الصغيرة ، والشفاه التي كأنما تشققت بفعل الإنفعال الروحي ، واللحى الدقيقة والاهليلجات المشوهة - كل ذلك يصعب تسميته جميلاً من وجهة نظر معايير عصر النهضة المألوفة - والأصعب تسميته فاتناً . إن ذلك يتطور ويتشكل خارج تلك المعايير كي يلبي متطلبات فصيلة أخرى . ذلك من حيث إدراك الجميل والقيبح .

إن معضلة القبيح والجميل ليست الوحيدة ولا الأساسية في الفن . إنها واحدة من معضلات كثيرة في الإبداع ، وهي ذاتها نتيجة للتبعيه المعقدة والمتبادلة بين السمات الجوهرية للإنسان والفن باعتباره نشاطاً إنسانياً من ناحية ، وباعتباره ، من ناحية أخرى ، فرادة لا تتكرر لموقف جمالي في فترة تاريخية ، محددة ، يشمل الواقع وفرادة شخصية مبدع معين . والعنصر الأصلي الذي تنعكس فيه كل سمات هذه التبعيه المتبادلة المعقدة ، ليس هو الجميل بل الرائع الذي أفرغت لتحديده أنهار من الحبر دون أن يتم التوصل إلى صيغة يقبلها الجميع .

نحن بعيدون عن الطموح إلى إكمال ما لم يدعن إلى مثل كل ذلك العدد من المفكرين المرموقين ، لكننا نريد أن نلاحظ ، خلافاً لتوكيدات بعض المنظرين البرجوازيين ، إن القول بالرائع ليس جمالياً صرفاً كالقول بالجمال الفيزيائي . وإذا قررنا أن نلتفت إلى الدقائق فعلينا أن نقول إن القول بالجمال يندر « نقاؤه » جمالياً أو بعبارة أدق إن الجمالي ، حتى هنا ، يحمل تلوينه البيولوجي والاجتماعي . وإذا رجعنا إلى أسطورتى بجماليون وزيفكسيس فسوف نرى أن تصوير المرأة الجميلة أو العنب الجميل يستثير لدى المشاهد حتماً ، عن وعي أو دون وعي ، الرغبة الجسدية الصادرة ، طبعاً ، عن كياننا البيولوجي وليس عن أية محاكمات جمالية سامية . ومن ناحية أخرى ، وكما أشار تشيرنيشيفسكي إن المعارف عن المرأة الجميلة ليست نظرية قطعاً لدى ممثلي مختلف



الفئات . ومع ذلك فإن تسمين الجمال هو جمالي أساساً إن لم يكن جمالياً وحسب . يقول يوفكوف في البينا : « خاطئة هذه المراة لكنها جميلة . » وقد مايز في جملة واحدة ما بين التقويم الاخلاقي والجمالي .

الثنائية في صنف الرائع غير ممكنة . يمكن أن تكون البينا جميلة إلى اقصى حدود الإمكان لكنها لن تصير أبداً رائعة في نظرنا وذلك بسبب تقويمنا الاخلاقي لها سلباً . حوريات البحر المغويات باصواتهن الفاتنة البحار ليتجه إلى الصخور تحت المائبة الخطرة . وحوريات الغاب الداعيات برقصهن المسافرين المتأخر إلى الهلاك ، الإناث المتعريات بوقاحة ، وتلك البشاعات الشيطانية المحاولات اغواء القديس كلي الحكمة انطونيوس شهيد الاغراء وكذلك شهيد الفنانين الذي ظلوا قروناً يصورونه — لا تعاطفاً معه بقدر ما هو تعاطف مع الفاتنات المترفات — كل هذه الكائنات الفاتنة خارجياً ذات الأرواح السود لا مكان لها في حصون الرائع .

معرفة الرائع ، خلافاً لمعرفة الجميل ، تمثل مرتبة جمالية مرتبطة مع ظاهرات اعقد من ظاهرات الجمال الجسدي . ولهذا فلن تقويماتنا للرائع هي نتيجة للوقوف الشامل . ان نوكيد برودير خريستيانس ان « القيم الجمالية ذات مغزى فردي وليست ذات مغزى مجتمعي » وإنه « بقدر ما توجد شخصيات توجد معايير للتقويم » هذا التوكيد هو موضع جدال حتى حين يتعلق الامر بالجمال الجسدي ولا يمكن الدفاع عنه قطعاً في ما يتعلق بالرائع . إن التقويم الجمالي هو ، طبعاً ، غير محروم من التلوين الفردي لكنه يحدد بمعايير المثل الاعلى الجمالي الذي ليس وليداً لشخص منفرد بل هو وليد مجتمع معين وطبقة معينة .

قال كانت إن الرائع « لعبة حرة لخيالنا وفهمنا » لكننا نعرف ان خيالنا ، وخصوصاً فهمنا تحددهما سيرتنا ، اي مكاننا في المجتمع وكل التأثيرات التي يمارسها المجتمع علينا . لعبة حرة ، أجل ، لكن بقدر ما



تكون الحرية ممكنة في عالم كل شيء فيه ، بما في ذلك روحانيتنا ، خاضع لعلاقات سببية معقدة .

كون غريكو الغريب الذي يصعب تسميته بالجميل ، وبالنسبة للكثيرين بالرائع ، هو وليد المناخ الاجتماعي والروحي في آخر القرن السادس عشر ، وليد التجربة الحياتية التي كدسها الفنان ، وليد التأثيرات التشكيلية من قبل التقاليد البيزنطية ومن قبل المدرسة الفينيسية . لكن هذا العالم الغريب منسق من قبل خصوصية يصعب أن نضعها في المكان الاخير - هي فرادة العبفري التي لا تتكرر .

من الصعب التحديد آلياً الى أي حد يحقق المبدع طلباً اجتماعياً وإلى أي حد هي مهمة شخصية ، إلى أي حد هو تابع للمجتمع وإلى أي حد يصير المجتمع تابعاً لإيحاءاته الفنية ، لكن ، وفي جميع الأحوال ، يبقى للطبع الإبداعي المتكون استقلاله النسبي أو نقول بالمزيد من البساطة - حقه في الحرية النسبية . هذه الحرية ، وخلافاً للاحكام قصيرة النظر ، إذا تعلق الأمر حقاً بالحرية الإبداعية لا بنزوة أو قدر ، ليست القيمة الأساسية . إنها تنال بصعوبة في أغلب الأحيان . إنها حق الاختيار والتقويم وهي أهلية التجسيد . وهي تظهر لدى غريكو كما في فرادة وجهة نظره التي لا يمكن أن تساوي النظرية الفطرية للكاثوليكية . وهي مؤهلة لسبك الرؤى الفنية في صور جبارة لها قوة تحترم الروحانيين والكراداة والاعجب هو أنها تحترمنا نحن أيضاً .

يمثل غريكو ظاهرة خاصة في تاريخ الفن . ما يزال الدارسون يتجادلون حول ما إذا كان يجب أن ينتمي عمله إلى التقاليد البيزنطية أم إلى الأسلوبية الإيطالية أم إلى المدرسة الأسبانية . لقد بقي العديد من ظروف حياة الرسام ومن جوانب نشاطه غير واضحة حتى اليوم . ومصير إبداعه أيضاً غير عادي : كان الفنان محترماً من معاصريه ومن ثم يعلن أنه « مجنون » ويكاد ينسى طوال أكثر من قرنين ثم يعاد اكتشافه في زمن جديد ليصبح أكثر الأشخاص جاذبية للفنانين والنقاد .



ولد دومينيكوس ثيوتوكوبولس الذي دعي فيما بعد ال غريكو عام ١٥٤١ في كريت في الجالية الفينيسية . يعتقد ان غريكو قد وصل الى فينيسيا وهو فتى ومن المحتمل عام ١٥٦٠ . يقوم جدال حول ما إذا كان قد عمل لدى معلمين مثل باسانو ، تيتسيانو ، وتينتوريتو ، لكن تأثيراتهم ظاهرة على إبداع الرسام الباكر عام ١٥٧٠ ظهر غريكو في روما بإعتداد الفنان الناضج . وقف امام « المحكمة الرهيبة » ليكيل انجلو وأعلن بثقة : « لو انهار كل هذا النتاج ارضاً لخلقته من جديد كما هو دون ضعف تصويري . » قد يكون مثل هذا القول نتيجة لخفة تفكير الشباب . لقد ثمن غريكو ميكيل انجلو كنحات يصنع رسوماً كأشخاصه ويصورها في لوحة « المسيح يطرد التجار » لكنه لم يتقبل رؤيته التصويرية . وفي شيخوخته سيتبادل أنحديث مع فرانتسيسكو بانشيكو : « انسان جدير هو ميكيل انجلو ، لكنه لا يعرف التصوير » .

تؤكد بعض السير 'ن موقف غريكو انسلبي من المعلم المعترف به من قبل الجميع قد اثار كراهية الفنانين المحليين للقادم الجديد وعجل في رحيله . لا توجد معطيات دقيقة حول مغادرة غريكو روما ولا حول أين عمل في السنوات التالية . المؤكد انه كان في توليدو « طليطلة » عام ١٥٧٧ .

قد يكون الفنان اعتبر طليطلة محطة متوسطة على طريق تشرده . وقد تكون توليدو « طليطلة » مثلت له معراً إلى مدريد . إلى قصر الاسكوريال ، نحو الإرتقاء إلى فنان بلاط لدى فيليب الثاني . لكنه وصل الى هنا على نية ان يبقى هنا طوال الحياة . وحدث ذلك .

أكثرية سير غريكو تؤكد ان إقامته في هذه المدينة هي نتيجة لفشل . كان الفنان يطمح إلى نيل إعجاب الملك الاسباني فصوره في لوحة دعيت خطأ « منام فيليب الثاني » ثم نجح في ان يتلقى طلباً من الملك لصنع لوحة كبيرة « استشهاد القديس مرقس » لكن اللوحة لم تنل إعجاب الملك لأن الفنان اراد ان يظهر فيها كل فرادة رؤيته . دفع فيليب الثاني



نمن العمل لكنه وضع اللوحة في مكان مخصص للأعمال غير الهامة .  
وكان ذلك اول طلبية لغريكو من القصر وآخر طلبية . وماذا بقي له بعد  
أن صار غير مرغوب به في العاصمة سوى أن يرضى بعزاء النجاحات  
الريفية .

ومع أن توليدو ليست عاصمة فقد صار صعباً منذ النصف الثاني  
من القرن السادس عشر أن تدعى ريفاً . هنا تتجمع أكثر المعاهد الدينية  
مكافئة لاسبانيا الكاثوليكية - كنائس ، أكاديميات ، أديرة ، مدارس ،  
هنا يعيش ويعمل فلاسفة وشعراء أقام الفنان صداقة دائمة معهم ،  
وهنا ، أخيراً ، يخيم جو شرقي يماثل الجو الذي انطلقت منه سنوات  
شباب غريكو . قد تفسر أمثال هذه الأسباب لماذا بقي الرسام إلى الأبد  
في هذه المدينة الكاثوليكية الغربية والجهمة إلى حد ما ، حيث كان صعباً  
أن يتنفس ويبدع فنانون مثل فيرونيزيه وكويدجو . لقد حدث تجاذب  
روحي من نوع ما بين غريكو وتوليدو ، وكان مقدوراً ما قد قاد إلى هنا  
هذا اليوناني الذي كتب عليه أن يبقى في الفن كاسباني .

توليدو . . سوف يصورها الفنان أكثر من مرة كرؤيا على خلفيه  
العديد من اللوحات ، وسيكرر منظره الوحيد عن هذه المدينة ذات  
الابنية القديمة الجهمة المبنية على منحدرات التل المرتفع وكأنها تسعى  
إلى الأعلى ، نحو السماء العاصفة التي تنيرها البروق ، كما يسعى إلى  
الأعلى باندفاع جبار العديدون من أبطال غريكو . هذه النظرة الدرامية  
تجد صداها الداخلي لدى الفنان .

هنا في توليدو ما عاد غريكو يشكو من نقص الطلبات فسرعان ما  
اكتسب سمعة معلم مقتدر على الرغم من أنه متفرد . فعدا الصور  
الكبيرة للكنائس والأديرة أبدع الفنان الكثير من التنويعات بحجوم أصغر  
وهي تدل على نمو عدد الزبائن الدنيويين . وطوال عقدين من السنين  
بدأ غريكو وكأنه مسرور بالرفاه الذي لا يكف عن الازدياد . الروحانيون  
يقدمون طلباتهم بسهولة لكنهم يدفعون الأجر بصعوبة . وكما ينقصوا



الأجر المحدد سلفاً يستخدمون الزعم المألوف بأن الفنان قد تصرف على هواه في معالجة المشاهد الانجيلية . وقد اضطر غريكو الى اقامة الكثير من الدعاوى وكان يكسبها دائماً بعد الكثير من التأخر .

وعند نهاية القرن صار الفنان يتضايق من بخل الزبائن ونزواتهم وصار يضعف اهتمامه بهم وخصوصاً في فترة القلة . لقد بدد ما ربحه على شراء الكتب وعلى شراء أشياء جميلة لكنها زائدة ويحدث مثيل ذلك مع رمبرانت . واية كانت الأرباح المقلبة فإن غريكو فضل عليها الوحدة والعوز . راح يزداد انحباساً في مرسومه غير مشارك في الحياة من حوله ، مكرساً نفسه كلياً لرؤاه وطموحاته الإبداعية - أيضاً مثل رمبرانت في المرحلة المتأخرة من حياته . وحين انطفأ غريكو في نيسان عام ١٦١٤ كانت قائمة ممتلكاته تحوي الكثير من الأعمال الإبداعية والقليل النادر من مستلزمات العيش .

وعلى الرغم من السمعة الضخمة للفنان في زمننا فإن إبداعه موضع تقويمات كثيرة التعارض ، بدءاً من شرحه المبتذل كتعبير عن الغبطة الدينية الكاثوليكية وإنهاء بالاستحسان المسرف من جان كوكتو الذي يرى في هذا الإبداع علائم الإهتراء والتفسخ . وطبيعي ألا يرى فيه كوكتو ضعفاً . فهو يرى أن كل شعر كبير يحمل في ذاته تفسخاً وإهتراء ، لكنهما ليسا في الشعر بل في المجتمع الذي يعبر الشعر عن جوهره .

إن غريكو يعكس فعلاً مجتمعا في انحطاطه ، يعيش التعصب الديني للقرون الوسطى في المرحلة التي هبت فيها نسائم الانبعاث المنعشة على أوروبا كلها . الإنحطاط الروحي والمادي المخيم فوق هذه المدينة سيستبدل حيويتها سريعاً بالركود والخراب . فهل من المناسب أن تقوي المفزى الاجتماعي لقضية لم يلهمها الطموح إلى إجراء توصيف شامل للمجتمع ...



ليس صواباً أن نقبل التصور المتناقض الذي يقول إن غريكو قد اتبع تقاليد القرون الوسطى لكن بوسائل النهضة ، أو كما يقال بفظاظة إنه استمر يصنع إيقونات لا يمكن تسميتها ببيزنطيه لأنها ، فقط . قد نفذت بتقنية جديدة مفتنية بانتصارات المرحلة الأخيرة من تيتسيانو وتينتوريتو . غريكو ليس رسام قرون وسطى وليس أسلوبياً . فإذا كان انفن البيزنطي ينزل بالحدث إلى مستوى الطقس فإن الأسلوبيين يبحثون فيه أولاً عن الدينامية الخارجية . وقد أخذ غريكو كفنان رفيع المستوى شيئاً من الأسلوبيين وفي هذا الإتجاه ابتعد عنهما معاً في الجوهر .

لدى هذا الفنان علاقة مستمرة بين نظرة الواقعي ورؤيا الماهر في فنه الذي لا يحطم الوحدة قسراً بل يعود إلى أساسها . سيظل غريكو صوال حياته يعكس عالين وسيكتشف العلاقة بين عالين يظهران بقوة حتى في المنظر الذي ذكرناه - المدينة الصامتة في انتظار متوتر والسماء المتحركة بالبروق حيث يتم الفعل . « دفن الدوق 'برغاس' » « وفاة والده الإله » « معمودية المسيح » « المسيح في بستان غتسيمان » وغيرها الكثير من اللوحات هي مثال بارز على هذه الرؤية « الثنائية » التي تنبسط فيها الدراما في مشهدين أحدهما فوق الآخر وبإبطال من طبيعتين حيث تلقى الأعمال الأرضية صداها السماوي .

ومثل هذه الرؤية « الثنائية » ليست جديدة وليست مستغربة جداً ، إذا تعلق الأمر بالتناول وبحادث شخصي وليس حادثاً ينسقه طابع النص الديني . لكن هذا ليس أسلوباً لدى غريكو وليس حادثاً شخصياً . فكان هذا الرجل قد التقط ، عياناً وفي شخوص ، الدراما الحياتية ورنينها الروحي . لا غرابة في ذلك إذا انتهينا إلى أن الرسام قد أعلن مريضاً نفسياً من قبل مؤلفين مشهورين وأعلن من قبل كثيرين آخرين - ذاتاً مهشمة النظر . وقد فسرت الأشكال المتطاولة بأنها انحراف في النظر « استجماتيزم » وفسرت توليفات الأزهار الغريبة - بأنها دالتونية « عمى الألوان » .



والحقيقة هي ان غريكو لم يكن يتمتع بنظر جيد وحسب بل كان ايضا ذا نظرة ثاقبة جداً . يكفي ان نتذكر « بورتريه » الكردينال نينو دي غيفارا كي ندرك انه كما ذكرت . فالروحاني المسيطر الذي نال بعد زمن قصير رتبة قاضي التحقيق العظيم . لم يصور ، قطعاً ، بإعجاب ديني . الملابس القرمزية الصارخة هي قصيدة من الحرير والدانتيل تتعارض بحدة مع التعبير اللفظ للنوجه ذي العينين المرتابتين . الكامنتين وراء نظارتين ، وعدم الرحمة الكامن في الشفتين الرقيقتين . يشير بعض المؤلفين ، بحق ، إلى ان فيلا سكتس قد تعلم من هذه « البورتريه » المتنبئة معنى محدداً لإيضاح اينوكينتي .

كأنما الرؤية الواقعية لرسم « البورتريه » تدخل في تناقض مع نظرة التخيل . الامر كذلك وهو ليس كذلك في الوقت نفسه . لان غريكو استعمل صور أقربائه حتى عند وضع اللوحات الدينية ، الامر الذي لامه عليه الروحانيون بهدف تخفيض أجره . يحكى ان الكثيرين من قديسيه وعذراواته هن صورة عن نموذج هيرونيما التي كانت صديقه او زوجته . والاهم من ذلك هو ان الفنان ، حتى حين يعمل متخيلاً فإنه يقدم رسلاً وشهداء لهم قوة إقناع واقعية وكأنهم قد رسموا بالطبيعة .

طبيعي جداً ، بالنسبة للفنان الذي يكشف لنا فنه عالمين متوازيين . أن ترفد صورته من منحيين – الاول ملاحظته ، والثاني رؤياه الداخلية . . وإبها لمتعة كثيراً في هذا المجال شهادة جوليو كلوفيو المحتواة في رسائله والمتعلقة بالمرحلة « الرومية » لغريكو : « ذهبت البارحة إلى غريكو كي نتمشى معاً في المدينة . كان الطقس جميلاً جداً ، شمس ربيعيه رائعة تبعث السرور في الجميع . كأن المدينة في عيد . ذهلت حين دخلت مرسوم غريكو فالستائر مسدلة على النوافذ بإحكام ويصعب تمييز الأشياء . وأما غريكو فجالس على كرسي لا هو يعمل ولا نائم . لم يشأ الخروج معي لان نور النهار يعكر نوره الداخلي » .



العالمان في إبداع الفنان - تلك هي الثنائية التي تبحث عن تجاوزها. حتى في العلاقة التشكيلية يبدو هذان العالمان وقد انفصل أحدهما عن الآخر وتقوم بينهما رابطة فكرية ما - الأرواح السماوية تنزل إلى الأبطال الأرضيين أو يبحث الأبطال الأرضيون عن طريق إلى السماء . تتخذ هذه العلاقة شكل حكاية تصويرية في « دفن الدوق أورغاس » - أحد أبرز نتاجات غريكو .

الأسطورة التي يقدمها الفنان كموضوع للوحة تسبق ذلك التاريخ بقرنين . وقد جاء فيها أنه أثناء ، دفن الشريف النبيل المحلي الدوق أورغاس ظهر فجأة اثنان من الروحانيين المجهولين ، أسقف وشماس، اخذا جثمان الميت ومدداه في القبر . وتبين أن المجهولين هما القديس أوغستين ، والقديس ستيفان ، وطبيعي أن يكون ظهورهما إشارة إلى الرحمة الخاصة بالصالح . هذا الإيمان القروي البسيط الذي يكاد ينسى قد أتاح لغريكو أن يضع لوحة منقطعة النظر من حيث قوتها ، وهي معقدة جداً لكنها منظمة بمهارة كبيرة فلا تترك كثرة الأشخاص انطباعاً بالتكدس بل على العكس تلبو كثرة رائعة الإنسجام من الأشكال التشكيلية والحالات الانسانية .

يؤكد بعض المؤلفين أن « الدفن » لغريكو قد أعطى لكوربيه فكرة « دفن في أورنان » . هذا محتمل جداً . وإذا كانت بين النتاجين علاقة ما ، فقد تكون علاقة بين قطبين فقط . لقد لف كوربيه الواقعة الحياتية العادية في اللوحة ، عامداً ، بقياسات ضخمة ليظهر أن الظاهرة الحياتية، حتى الأقل أهمية ، لها من الحق في الوجود في الفن أكثر مما للمشاهد الأكاديمية الميثولوجية والتاريخية المزيفة . لقد حشد الفنان حول قبر الميت المغمور حشداً من قرابة خمسين شخصاً ممن لا معنى لهم سوى أنهم من أقرباء الرسام ومعارفه ، وقد لعبوا دور النماذج كأنما كوربيه مدفوع ، ببساطة ، بالرغبة في أن يرينا لحظة مؤلمة من حدث يومي طفيف . أما الطموح الإبداعي فيتجلى بوضوح كاف في ملحوظة الرضا التي وضعها كوربيه نفسه : « تحول « دفني في أورنان » إلى دفن



الرومانسية بأسرها . » يرى بعض المشاهدين أن الفنان يبدي مشيئته في أن يدفن هكذا . معروفة ملحوظة مانيه : « في » دفن في اورنان وجد كوربيه طريقه الدفن الجميع » .

لوحة كوربيه قوية جداً كتصوير وليس مناسباً ، إطلاقاً أن تقلل من شأن مبدع بمقارنته بمبدع آخر من عصر آخر . وبما أن الأمر متعلق بتأثير محتمل فلا يمكن إلاّ نرى الاختلاف الكامل لموقف غريكو من النماذج والذي يصل إلى شرح خارق وانساني للطباع البشرية . ومن الطبيعي أن نزعّم أن تلك النماذج لم تكن من الناس الاستثنائيين بل كان أكثرهم من اقارب الفنان ومعارفه يستخدمهم كشخص حول أمر عجيب لا يشاركون فيه . لكن غريكو لم يصل بهذه الوجوه العشرين إلى التمايز المعتبر للأفراد والصور وحسب بل وصل أيضاً إلى التناغم الكامل لأوضاعهم المناسبة ، تلك الأوضاع من الإجفال الداخلي ، والسوداوية والتفكير التي تعترينا ندى رؤية الموت . تلك الوجوه انسانية فعلاً وفيها روحانية ونبيل .

ثمة أبطال بينهم يرفعون نظارهم إلى السماء وكأنهم يحزرون أو يرون ما نراه . فوق الجماعة المتألّمة الساكنة تنفتح السموات ويظهر ساكنوها أمام أنظارنا بكل روعة نقائهم وفيهم يرى الواقع تطوره اللاحق ، لأن الصالح الذي أكمل دربه الأرضي يولد هناك حياة جديدة . وهكذا تعطينا الرؤيا السماوية مفتاح المشهد الأرضي ونذكر أن القديسين قد هبطا إلى هنا كي يعتنيا بأخييهما .

كأنما أراد غريكو في هذه اللوحة الكبيرة ( ٨٤ x ٦٣ م ) أن يطرح مهمة الاستفادة من السجل الكامل لإمكاناته التشكيلية في منظومة من الأشخاص والمسافة ، في توصيف الصور ، في مجموعة من التظاهرات والحركات ، في مسرحية الضوء وفي الصياغة والتلوين . ومن ثم ينبغي أن نكتب صفحات كثيرة إذا أردنا أن نحكي تماماً كيف عارض الفنان صورتَي العالمين وكيف ربطهما في وقت واحد ، كيف وضع في صف جبهوي ، لكنه غير رتيب ، الشخص في ملابس سوداء وكيف فوق هذه



الخلفية الصماء المعتمة يظهر شكلا القديسين بردائيهما المذهبين الرائعين، وكيف يرتبط تمظهر كل شخص بتمظهر الشخص المجاور له حيث يتوحد الجميع في إيقاع كلي متنوع وغني ، وكيف أن كل تفصيل هنا - والتفاصيل كثيرة جداً - يمثل لوحة منفصلة ، في احيان ليست نادرة ، كيف ترسل الخطوط والأشكال نظراً نحو السمة التالية للصورة ثم تقوده أخيراً بقوة منطق خفي أعلى فأعلى إلى جلال الدرامي - طلعة المسيح المتألقة في لفاحه الأبيض وقد ارتسمت في الأعالي السماوية .

من الممكن الظن بأن الرسام قد حشد هذا الكنز من الامكانيات التعبيرية الذي يصعب ان يتخلى عنه كما يصعب على الفني التخلي عن ثروته . لكن ذلك قد حدث . من هنا فصاعداً سيمضي الفنان نحو أكبر تكشف في التناولات التشكيلية باسم انتصارات أخرى أصعب . إنها أصعب على المبدع وعلى المشاهد ، لأن الأعمال المتأخرة للمعلم تبدو للنظرة الأولى أقل فتنة وأبعد من لوحات مثل « الدفن » التي يجد فيها كل واحد ما يسره تبعاً لمستوى فهمه .

إحدى تلك الأعمال المتأخرة نسبياً لوحة « دموع القديس بطرس » هنا تكاد لا نرى السماء . لا تنزل السماء الى البطل . الحركة في اتجاه معاكس - من البطل الى العالم العلوي . ومع ذلك نحس السماء . إنها منعكسة في عيني القديس الدامعتين ، وفي هذا الوجه المرتعش بفعل الشوق الداخلي ، وفي هاتين اليدين المضمومتين بآلم يمتزج العذاب والقنوط ، والتسليم والامل . إن الخوف قد جعل هذا الرجل يخطئ ويهتكر ربه ، لقد تعثر على الدرب الوعر ، لكنه ينهض من جديد كي يستمر ، وها هو الآن في آخر الطريق يرفع نظراً معذباً الى القاضي الأعلى . خلفية معتمة عدائية ، مقام احادي مقفر ، تهيمن فيه ألوان أرضية ، وضوء حاد هابط من الأعلى ، فكان جسد المسكين مضاء بنظرة الديان الأعلى .



ويبرز سؤال : بماذا يمكن ان تشيرنا اليوم امثال هذه اللوحات الدينية ؟ اولاً لأنها ليست دينية فقط . وعموماً لا نميل الى الموافقة مع بعض المؤلفين الذين يؤكدون ان إنجذاب غريكو الى الروح الاسبانية هو إنجذاب نحو التعظيم الديني الإسباني . نحن نعرف كيف كانت وجهة النظر الرسمية الإكليريكية لأنها منعكسة في نتاجات الفنانين الرسميين . وغريكو لا يعد بينهم . يصفه معاصره فرانسيسكو باتشيكو بأنه « متفرد في كل مجال » . إن مكتبة الفنان الفنية تشهد على انه عرف كبار الكتاب القدماء وكتاب عصر النهضة . علاقاته مع شعراء ومفكرين تقول إنه كان ذا اهتمامات ذهنية واسعة . قال باتشيكو . « كان غريكو فيلسوفاً كبيراً ذكي الكلمة ، ويكتب فوق التصوير . . » من السذاجة الظن ان افكار مثل هذا العقل الذكي تتطابق مع وجهات نظر الدوغمائيين الكنسيين .

لقد تشكلت افكار الرسام الأساسية تحت تأثير الفلسفة الأفلاطونية وكثرة تطابق العالمين وتضادهما ليست مصادفة قطعاً . يرى غريكو مغزى الحياة في السعي نحو واقع أسمى يمكن بلوغه عن طريق التجاوز الصعب وحده . من هنا فرادة مواضيعه وتطلعاته ، ومن هنا الإهتمام الدائم بحياة القديسين والشهداء ، وفي مقدمتهم الشهيد الأكبر - يسوع . إن الصليب هو أحد الحوافز الأساسية في إبداع غريكو .

ترك لنا الفنان أكثر من صورة للصليب . لقد صنع تلبية لطلب زبائنه وفي فترة محددة عدداً كبيراً من المتوعات فمن صورة القديس فرانسيسك ، على سبيل المثال ، صنع أكثر من ١٢٠ منوعاً . ليست كل هذه الصور ، بالطبع ، على مستوى واحد ، ويحتمل ان يكون بعضها قد صنع ، ولو جزئياً ، من قبل تلامذة غريكو . ويمكن قول الشيء نفسه عن صور المسيح . تبدو لنا لوحة عام ١٥٩٠ - ١٥٩٥ في برادو وعلى الرغم من وجود بعض الأشخاص الممتازين مزدحمة بالملائكة المحومين حول



انصليب في حين أن لوحة الصلب من الفترة نفسها والموجودة في متحف زولوفا تثير الرعدة بإيجازها التعبيري . لقد تبدد الجمع ، ويحل الليل فوق المشهد الخالي من البشر بأفقه المنخفض وليس سوى الصليب بالجسد الممدد عليه يعلو حزينا على خلفية السماء المعتمة العاصفة . وفق الاسطورة الدينية يفترض ان يكون المسيح قد مات لكنه ليس ميتا . الرأس المكلل بإكليل الشوك مرتفع الى الأعلى ، والعينان أيضاً تحدقان الى الأعلى وفي هاتين العينين وكذلك في الفم المفتوح يقرأ تعبير خاص ، ليس تعبير عن المعاناة ، ويصعب التعبير عنه بكلمات . وكأننا نحضر حديثا دون كلمات بين الابن والاب ونجهد للدخول في هذا الحديث . يرتسم التسليم البنوي على وجه المسيح ويبدو وكأن سؤالا يكمن فيه . « أهذا ما تريده مني ؟ - يسأل الابن - حسنا ، لقد فعلته . » او « لقد قبلت التضحية .. فهل انقذت البشرية ؟ » وهذه الصورة ، على كل حال ، ليست صورة شهيد ، وأقل من ذلك ليست لمنتصر . لا غرابة . فقد يتسرب الإنزعاج أحيانا حتى الى قلوب الالهة . وخلافا عنا يحل الشك فيهم بعد إنجاز المأثرة لا قبل إنجازها .

المأثرة ، والتضحية - ذلك هو الموضوع الرئيسي للفنان . الطريق الإبداعي عبر المعاناة الى الانعتاق . السعي الأبدي كي ترتفع فوق ذاتك ، وكي تتغلب على الإغراءات الدنيئة ، كي تصير إنسانا .

يؤكد بعض المؤرخين أن الإله ينزل إلى الإنسان في التصوير الانساني القديم وفي تصوير غريكو يصعد الإنسان إلى الإله . وتؤكد الحقائق هذه الفكرة . تهبط الالهة إلى عند الإنسان في عدد غير قليل من لوحات غريكو - « الروح القدس يظل المدراء والرسل » . و « البشارة » واللوحه التي اشرنا اليها سابقا « دفن الدوق أورغاس » والعديد من الإبداعات الأخرى . ولا يندر أن نرى لا العلاقة بين الإنسان والرب بل العلاقة بين الإنسان والإنسان كما في الكثير من الصور الثنائية للقديسين



التي بعضها مثل « القديس أندريه والقديس فرانسيسك » من أقوى أعمال المصور . الجوهرى هو أن الفنان قد رفع العلاقة المتبادلة إلى مشاركة روحية ، والمآثرة إلى مآثرة روحية ، والمعاناة إلى تنقية روحية . لا يقوم شهداؤه بتكشيرات مرضية ولا يتلوون بتشنجات الألم . فالقديس سيباستيان الفارق بالرميات يرفع نظره بهدوء نحو السماء وكأنه يعلم أن المهم هو ما يحدث هناك في الأعلى وكأنه صار يعيش في المستقبل . وأما وجه القديس مرقس فمضاء بتعبير حالم لطيف ، فكان البطل لا ينتظره لقاء الآلام والموت بل لقاء مع كائن محبوب . وبالمناسبة ليس القديس من ينظر إلى الأعلى بل نظرنا هو الذي يتجه إلى هناك كي نكتشف أن الأعماق السماوية الزرقاء النقية قد انفتحت والملائكة تنتظر الشهيد في الآماد الرخية المغمورة بالآلق الفضي .

إن المعلم ، في هذه اللوحة وفي بعض اللوحات الأخرى - على نقيض التوكيدات بأنه قد دمر المسافة - يطور اللوحة لا في المسافة وحسب بل في الزمن أيضاً . صورة المستوى الأمامي هي مجرد مدخل إلى الحدث وهي مجرد لقاء أول مع الأبطال ، في حين أن الحدث ذاته ينكشف بعد ذلك بعيداً . إن هذا التضمين لأعمال مختلف الأزمنة في صورة واحدة هو السبب في أحيان غير نادرة للالتباسات في التفسير . يوضح لنا شارل تيراس ، مثلاً ، في تاريخ مشهور للفن أن الشهداء مصورون في المستوى الخلفي في حين يوجد في المستوى الأول أشخاص آخرون . لكن معاصري الفنان لم يقفوا في مثل هذه الأخطاء وتقبلوا اللوحة كقصة عن أحداث متتالية أبطالها هم أنفسهم في المستويين .

ألا تنصم أذنك عن النواهي الداخلية ، إلا تخاف أمام التجربة ، أن تقبل المآثرة الروحية - تلك هي الفكرة الموجهة في أكثر نتاجات الفنان . وهنا الدراما الرئيسية . وبقدر ما تظل دراما المعاناة والتجاوز قضية راهنة للإنسان دائماً ، سيظل إبداع غريكو يثير إنفعالنا دائماً سواء شرحناه بروح الأسطورة الدينية أو بالمعنى الأوسع كثيراً للرمز الإنساني .



أمر مألوف في فن ذلك العهد - لا يحدثنا تصوير غريكو إلا حديثاً غير مباشر عن المصير المحدد للإنسان في زمن تاريخي محدد . وخلافاً عن بعض الظواهر الفنية المتأخرة والأقرب إلى الواقع ، فإن لهذا التصوير افضلية كبيرة . إنه يثير واقعية مثل أعلى جمالي ، وتنتشر فيه إمكانات الإنسان الروحية في معرض الفرائب ، صور مزعومة للإنسي ، ترفع قامتها فوق المألوف والتافه ، حين تنظر إلى لوحات هذا المظلم قد لا تؤمن بالرب ، لكن ينبغي أن تكون غير قابل للتعلم قطعاً إذا لم تؤمن بالإنسان .

هذه الصور الغريبة للأبطال والشهداء وسط مشهد معتم عدائي ، عالم من السطوح العارية ، من النباتات الطفيفة والسماوات القاتمة ، عالم سيكتسب مع مرور الزمن المزيد من هيئة واقع حزين ، عكر ويكاد يكون مفترضاً . ليس هذا نقلاً حرفياً لوجهة النظر الأفلطونية عن كون الفعل الأرضي ظلاً شاحباً لجوهر أسمى . يختفي هنا عنصر من سيرة ذاتية يفلت من انتباه أولئك المؤلفين الذين يؤكدون لنا أن غريكو كان يشعر بأنه على أحسن حال في جو توليدو الكاثوليكي المتجمد .

إن المنظر الذي ذكرناه لتوليدو متجهم ودرامي . لكن ثمة لوحة أخرى من تلك الفترة ذاتها ترعش مباشرة بعدم تعزيتها : « منظر وخطة لتوليدو » ( ١٦٠٥ - ١٦١٠ ) تنتشر أبنية المدينة الرمادية فوق تلال حمرة محفرة تصل حتى الأفق . المشهد المنظور إليه من مكان عال مضئ بنور خيالي من لا زمن ما . والمدينة نفسها شبحيه ، كأنها قفر حجري ميت ، فكانما الفنان قد توقع خرابها الوشيك ، وكان الفتى الشاحب الذي يطوي خارطة المدينة في المستوى الأول يمسك بيديه لا الخطة بل واقعة موت . ورغبة منه في أن يدخل نبرة حيوية في البانوراما الحزينة صور غريكو مجموعة من الأبنية الخيالية تحوم فوق التل . قد تكون تلك الأبنية شعرية لكنها ليست من هذا لعالم ، بل من الآخر ، السماوي . ولهذا فهي - تجعل منظر المدينة أكثر مرحاً بل أكثر إذهالاً .



يقولون إن غريكو قد أكمل قدرة إذهال المشاهد في تينتوريتو .  
يقول ذلك أناس يندر أن يتجه تحليلهم نحو الأسلوب التصويري . لكن  
الأمر هنا لا يخص الأسلوب . فالفنان يكاد يلح على إذهالنا مهما كان  
الثن . وإذا أحسنا أمام بعض لوحاته بصدمة عاطفية منذ اللحظة  
الأولى فذلك لأن غريكو يقودنا فجأة ومباشرة إلى التوتر الدرامي للعمل  
الإبداعي . هذه الدرامية تخترق كل تصويره وتنسق كل تناولاته .

قدمت صيغ كثيرة لمبادئ ، المعلم التشكيلية . قد تؤكد هذه  
الصيغ من نتائج وتدحضها أخرى . التوكيدات أن غريكو نظم لوحة في  
دائرة ، وأنه أهمل الحلول الإمتدادية في العمق ، وأنه شوه الأجساد وأزال  
ملامحهم الجلية ، وأنه بحث عن التطاقات اللونية الحادة ، وأنه استخدم  
الإيقاعات اللونية الباردة وحدها وغير ذلك ، وهي قوية بالنسبة لقسم من  
لوحات الفنان . وكل مبدع كبير لم يتقيد غريكو بسجل لتناولات محددة  
بصرامة .

وتطورت تناولاته مع مرور السنين ولم يخل هذا التطور من  
الفرائب . فبعد أن أبدع لوحة تعبيرية وغير مألوفة إطلاقاً للعصر مثل  
« القديس مرقس » ( ١٥٨٠ ) عاد غريكو فيما بعد إلى شكل كلاسيكي  
جداً لدى تصويره « الدفن » . وإذا كانت هذه اللوحة قد ثمنت تلميهاً  
رفيعاً من معاصري الفنان وضمنت له شهرة دائمة فقد حدث ذلك  
تحديداً لأن الفنان قد مارس تناولات تناسب معاصريه وتذهلهم . فكأنما  
أراد غريكو أن يظهر أنه قادر أن يصور بكل الطرق وأن يصل إلى كل  
الفهم ، لأن « الدفن » تمثل ، فعلاً قمة في فن أواخر القرن  
السادس عشر .

ومع مرور السنوات أيضاً سيتواءم المعلم قليلاً قليلاً مع مقتضيات  
الذوق المحددة وسيظهر عرائبه أكثر فأكثر . التطور الدينامي للوحة  
تطوراً عمودياً سيحدد نبراتها ، وسيتناول الشخص أكثر فأكثر كتعبير  
عن التسلمي الروحي ، وستفقد الأشكال ماديتها أكثر فأكثر حتى تتحول



الى تألقات وظلمات ، سيكتسب النور معنى الاشراق اكثر فاكثر ، وستتصير الالوان اندر - وأما ابحاؤها فسيصبح اقوى لا يقوم تهشم النظر ولا تأثير الحشيش ، ولا المرض النفسي في أساس هذا التطور بل تقوم العبقرية . وبقدر ما تقترب نهاية الطريق يقوى سعي العبقرى الى تعميم اكتشافاته في تركيب آخر محدد ، الى ايجاد صورة وجسد لما لا يرى ، لما هو دون جسد ، ليبر عما لا يعبر عنه . يعاني الانسان ، عادة ، لأنه لا يستطيع الحصول على ما يرغب به . العبقرى يعاني من عدم امكانية التحرر مما لديه . التجسيدات الإبداعية في أطر حياة واحدة يكون لها حد محتوم دائماً . وفي ذلك مأساة الفنان الفرد ، وفيه أساس الفن كعملية غير نهائية ، حيث كل واحد يتابع امراً بدأ به أحد قبله ، ويترك كل واحد لمن سيأتون بعده .

هذا الاندفاع المهيمن الى تصوير ما لا يصور ، العاكس مأساة العبقرى ، والعاكس عظمة العبقرى كأنما هو حماسة غريكو في لوحاته الأخيرة . ففي نتاجات مثل « رؤيا سفر الرؤيا » أو « زيارة » يصل الفنان الى أشكال فقدت ماديتها من جهة وزادت كثافتها روحياً في الوقت ذاته ، وهي تتحرك بحياة داخلية وينيرها القى داخلي وكأنها تؤكد كلمات فرانسيسكو باتريسي : « النور هو بنية الالوهة وصورتها . » لا وجود لعالمين هنا . العالم واحد وكذلك الانسان واحد . المختلفة وحدها هي الظروف التي يحكم على الانسان والعالم ان يمر بها كي يصل الى ذاتيهما .

• • •

ال غريكو . فنان لم يبحث عن الحسن ووصل الى الجمال دون مساعدته . إنه مثالي استطاع ان يقدم صورة مرئية لمثله الأعلى دون ان يستعمل الامكانيات الأولية للتجميل الجسدي « الفيزيائي » . وهو أخيراً



مبدع استطاع بحرية أن يصور رؤاه المتفردة على الرغم من أنه عمل تحت مراقبة الكنيسة اليقظة .

هذه الفرائب التي لا تبدو عسيرة التفسير لم يتم تجاوزها تماماً .  
وتلك هي في المحصلة مهمة العبقرى - أن يتغلب على العقبات التي يستحيل أن يتغلب عليها الموهوبون الصغار . حين يكون المثال موجوداً وخيال الفنان موشحاً بالرؤى الرائعة سيجد المبدع الكبير دائماً الوسائل لتجسيد تلك الرؤى الرائعة في صورة تناسبها إلى هذا الحد أو ذاك .

لكن كيف تكون الأمور مع الفنان الملزم بتصوير ما ليس ترباً لرؤاه وإنما العالم الشرى المحيط به ؟ إن ما حدث لـأوتو ديكس وجورج غروس يوحي لنا بأن أمثالهما من الفنانين يستجيبون للأغراء القوي لتصوير غير اللائق وليس الرائع ، ومن التعسف أن نرفع مثل هذه الحال إلى مستوى القانون . ألا يوجد حق الاختيار ، أما تطرح الحياة سوى القبح الجسدي والتشوه الأخلاقي ؟

الامر كذلك . لكن ، ماذا يفعل الفنان إذا حرم من هذا الحق في الاختيار وإذا كان ملزماً مثل فيلا سكتس باعتباره فنان بلاط أن يصور لا الأنماط التي يتعاضد معها بل الأنماط التي تسكن القصر وفي مقدمتها الحاشية الملكية ؟ إنه موقف صعب إذا لم نقل دون مخرج . وما لا تفسير له ، خصوصاً ، حتى حين تكون ثمة إمكانية للتخلص من تصوير الحاشية الملكية ، ولامتلاك حق الاختيار ، هو أن يختار الفنان ، في أحيان غير نادرة ، المنحطين ، مع أنهم ليسوا من أصل مرموق - المسوخ والأقزام المستخدمين لتسلية البلاط ، بفعل العادة أو بفعل شيء آخر - لكنهم مسوخ ..

فيلا سكتس . يبدو لنا هذا المعلم في جميع الأحوال مدلاً من قبل القدر ، وهو أيضاً مدلل من قبل النقاد . لقد مر في تاريخ الفن - سوية مع روبنس - كأحد السعداء النادرين من المبدعين . كم كان سعيداً ،



هو يعرف ذلك وعلى كل فإن المعطيات البيوغرافية تؤكد تماماً هذه الرواية .

لم يكن فيلا سكتس قد بلغ الرابعة والعشرين من عمره حين أصبح فنان البلاط الذي له وحده الحق في تصوير الملك . الملك الغامض فيليب الثاني سيكلأ برعايته المصور طوال ٣٧ عاماً ، حتى وفاته ، وهذه واقعة مستغربة في بلاط تبذل فيه الرياح اتجاهها كثيراً . وثمة واقعة نادرة أخرى : لن يسبب التجديد الفني للمعلم أية متاعب ، وأكثر من ذلك : سيقبل بالاحترام . ويعلم الفنان وهو حي أنه لا يبلغ شأوه ، وفي عام ١٦٣٧ ينشده ما نويل غاليفوس قصيدة :

#### تصويره الإلهي

قصيدة صامتة ، تاريخ دون كلمات

يأسر أحاسيسنا

ويهيمن في ذاكرتنا .

أما الدارسون المتأخرون فكانما هم يتبارون في المبالغات . يقول لوقا جوردانو حول لوحة « مينيني » إنها تمثل « علم لاهوت الرسام » . وسيؤخذ تيوفيل غوتيه بصحة العمل ذاته فيقف أمام القماش سائلاً : « أين اللوحة ؟ » ومانيه سيسمي فيلا سكتس « رسام الرسامين . » وسيكتب يوستى عام ١٨٨٨ : « إن تلوين تيتسانو يبدو مبتدلاً إذا قورن بتلوين فيلا سكتس وسيبدو تلوين رمبرانت خيالياً ، أما تلوين روبنس فسوف يبدو مصاباً بعدوى الأسلوبية المعروفة » وسيعلم إيبوليت تن : « أن كل أعمال التصوير وحتى أصدقها وأكثرها فتنة ستبدو ميتة أو أكاديمية أمام أعمال فيلا سكتس . » وسيكون على مثل هذا الرأي بول لوفور : « قرب أحد أعمال فيلا سكتس سيبدو كل جيرانه الخطرين مقيدون أو موتى أو طفيفين ، فإن جاك سيبدو سمجاً ، وروبنس ثقيلًا ، أما تينتوريتو .. فأصغر . فيلا سكتس هو الوحيد الذي يعطينا وهم



الحياة بكل امتلائه . « وترى إنريكيه لافوينتيه فيراري أن « ما هو فيلا سكتس طابع للجوهر يحط لدى الفنانين الآخرين من قدر التشابه والاضافات التزيينية . « ويرى آ. ل. ماير أن « فيلا سكتس هو رافايل الباروك . « ويرى جاك لاسين « لم يوجد من هو أكثر أحادية أصل ، أكثر أحادية وأكثر تنوع عالم مما لدى فيلا سكتس . « ويؤكد جاك دوبون وفرانسوا ماتيه أن « فيلا سكتس هو رسام أكثر من تيتسيانو . « ويكرر جان كاسو رأي مانيه : « الأفضل رسماً بين الرسامين ... وأساساً بسبب احتقاره لكل ما ليس تصويراً » .

بعض التنويعات الواردة أعلاه تبدو صائبة وأما بعضها الآخر فنتيجة لمعايير موضع جدال ، وبعضها الثالث متعسف دون مبرر . يقال : لا جدال في الأذواق ، لكن هذا هو نصف الحقيقة الذي يختفي خلفه عدم حقيقة كبير . لا جدال فيها ما دام الأمر متعلقاً بحق أن يعجب أو لا يعجب . أما حين يصاحب الإعجاب باتصالات محددة ، والاتصالات تقود إلى الاستبدال الجوهري للقيم في كل العملية الفنية ثم يضغطنا هذا الاستبدال الذاتي وكأنه حقيقة موضوعية فيمكن لكل واحد أن يستسلم إلى إغراء الاعتراض . ثم إن رفع أحد المعلمين على حساب آخرين - يساوونه قيمة على الأقل - ليس بالطريقة الأكثر اخلاقية لإبداء الرأي .

فيلا سكتس لا يمكن أن يوضع على ذروة التصوير العالمي ، وقبل كل شيء لأن التصوير - مهما كانت تأكيدات مؤلفين مثل كاسو - ليس « تصويراً » وحسب . إذا كان صحيحاً أن فن كل واحد من المبدعين الكبار يمثل عالماً خاصاً ، بطبيعته ، وظروفه ، وإبطاله ، والموقف من المواضيع فإن عالم فيلا سكتس ، حتى من حيث التناول والعمق لا يمكن وضعه فوق ولا حتى على موازاة كون واحد مثل رمبرانت الأكثر تعقيداً وغنى بكثير . وحتى لو كان التصوير «تصويراً» وحسب كما اعتاد أن يراه المديدون من الدارسين فمن السخف أن يوضع فن فيلا سكتس فوق



من رمبرانت وغريكو أو غويا ، لأن الكمال التصويري لا يخضع لمقاييس  
موحدة والمهارة التشكيلية لكل واحد من هؤلاء العمالقة لا تتكرر ومن ثم  
- لا تتبدل .

ولذا قيل ، فيما قيل ، إنها تبدو غريبة جداً الأسئلة التي تطرح في  
بعض المقابلات الصحفية : « من هو فنائك المحبوب ؟ » أو « من هو كاتبك  
المحبوب ؟ » يخيل لنا أن المبدع الذي ليس له سوى « محبوب » واحد  
أوحد يستحق الشفقة . لا يمكن أن يكون ذا محبوب واحد غير الخيالي  
أو المقلد الذي عاله الداخلي مرتبط ارتباطاً قديماً بمصدر واحد . إنه  
ساكن واحة فقيرة وسط صحراء لا متناهية ، إنه خيالي أو مقلد محكوم  
بالموت عطشاً ، وسيكون محروماً من ينبوعه الحيوي .

ويستحق الشفقة أناس من أمثال كاسو ، الذين يتكلمون على  
« قممتين أو ثلاث قمم في التصوير العالمي » لا يعتبر الفن جبال همالايا  
حيث قد قيس ارتفاع كل قمة بدقة . إذا طرحت أمامكم مهمة أن تحددوا  
قممتين أو ثلاث قمم في الفن فإنكم ستبحثون عن طريقة للتخلص منها ،  
للهرب من كثرة الكلام . ومن الصعب الهرب من كثرة الكلام ، لأنه إذا  
تحتم أن نضع جدولاً ( ريبوتوار ) للقمم العالية فلا مفر من أن نبدا من  
قمم جوتو ومازاتشو ، وأن نستطيع أن نتجاوز قمماً مثل ليوناردو  
وميكيل انجلو . وتيتسيانو وتينتورينو . وفرونيزه ، وهولباين .  
ورمبرانت أو فيرمر ، ولا بد من أن نتذكر ، على الأقل أعلى ثلاث قمم  
اسبانية - غريكو وفيلاسكتس ، وغويا ، وإذا وصلنا إلى الأزمنة  
الجديدة فمن الصعب أن نتجاوز دوميه ودوغا ، سيزان وفان غوغ .  
وبعد أن أشرنا إلى كل تلك الأسماء يحزننا أننا تجاوزنا أسماء أخرى  
وكلنا علينا أن نذكر على الأقل عشرين فناناً ليسوا بين أرسخ القمم -  
لكن ألا توجد قمم أصغر وهي جميلة جداً - فهل يسهل أن تمر بالنهضة  
المبكرة دون أن نتذكر يان فان ايك ، وهل ينبغي أن تضم بروغل ثم  
نعمل بوسخ ثم أن تحط . بسبب من الذوق الشخصي ، من قدر



رافاييلو أو روبنس ، وهل هو قليل الارتياح الذي شعرت به أمام نتائج  
مانتينيا ، وبوتوتشيلي ، وجورجونيه ، وكلرافاجو ، وهالس ، ورسدال  
وزورباران وهل يصح أن نتجاوز الهولنديين « الصفار » لمجرد أنهم  
سموهم « صفاراً » وأن نهمل بعض مصوري النهضة الباكرا بيساطة  
لأنهم ليسوا مشهورين جداً ، دون أن نتكلم على فنانين من زمن أحدث  
ليس من اللائق مقارنتهم بأعلى القمم لكن لا يمكن أن يستبدلوا لا بدورر  
ولا بغيرونيزيه . أجل ينبغي أن نقيم بانوراما للأسماء الكبيرة الجديدة ،  
فلاسهل أن تضيف أسماء لا أن تلغي أسماء . إنه الأسهل ، والانسب ،  
لأن إحدى أعاجيب الفن في عدم تناهي تنوعه .

واية كانت بانورامانا في آخر الحساب فهي ستثير اعتراضات حادة  
حتماً ، ومن اتجاهات مختلفة . لأن الفرنسيين يرون أن الأقدس هو  
بوسن الذي يعتبره بعض المؤلفين أعلى قمة ، ويسرع آخرون ليضيفوا  
عدداً من القمم المذهلة - كلود لورين ، جورج دولاتور ، فاتو ، شاردن ،  
اينغر ، دولا كروا ، والانكليز مستلّون في الأزمنة الأخيرة جداً لأن القارة  
تقلل من قيمة قمم الجزيرة الفنية - فهم لا يسمحون بوضع أية لائحة  
للقمم لا تحتوي ، على الأقل ، على رينولدس ، وغينسبرو ، وهوغارت ،  
وكونستبل وتيرنر . والإيطاليون على الرغم من أنهم ممثلون بكثرة في  
الخارطة الجغرافية للقمم ليسوا راضين قطعاً بالاماكن التي يحتلونها  
ويطالبون بالكثير غيرها لأسماء معلمين لا نقاش حولهم مثل فرا انجليكو ،  
وباولو اوتشيلو ، وبيرو دي لافرانشيكا ، وانتونيلو دا ميسينا ، وجوفاني  
بيليني ، وفيتوري كارباتشو ، وكوريجو ، ولورينتسو لوتو ، وكالاليتو ،  
ولآخرين من العظماء الذين هم موضوع جدال مثل مانياسكو أو تيبولو .  
والألمان أيضاً مستأؤون . فهم يرون أنه بذنب الإيطاليين يصمت  
الاسبانيون وبعض الفرنسيين خصوصاً عن قممهم بما فيها ديورر  
وهولباين وكراناخ . وإذا تعلق الأمر بالإجحاف فإنه فاحش تجاه الفن  
الروسي الذي تمر به البانورامات الغربية فلا تلمسه إلا بنبذة مقتضبة  
تضم خمس عبارات حول المرحلة بكاملها من روبلوف إلى الجوالين في حين



تخصص مقالات كثيرة ليافلينسكي ، وكاندينسكي وسوتين ، أو مالفيتش الذين يصعب أن تمثل تجاربهم الفن الروسي ، فالمعروف أن أعمالهم قد أنجزت وراء الحدود أساساً . وإنجازات البلدان الأصغر مثل بلادنا ، أمن الضرورة أن نتكلم عنها . إنها غير معروفة في العالم الغربي لا للجمهور الواسع وحده بل لقسم كبير ممن يدعونهم مختصين أيضاً .

مع هذا الغنى الضخم بالروائع التي تقدمها كنوز الفن العالمي يعتبر تحديد « قمتين أو ثلاث قمم » شجاعة خارقة فعلاً ، ويخيل لنا أنها خفة في التفكير أيضاً . وإذا أوصلنا القمم إلى اثنتين أو ثلاث ، فهل سيأخذ فيلا سكتس مكاناً بينها - تلك مسألة موضع جدل كبير . مما لا جدال فيه بالنسبة لنا هو أنه بين أكبر معلمي كل العصور .

ثمة آراء أخرى طبعاً . فالمعرفة الفنية الغربية تطرح حول كل مسألة الكثير من الأفكار المتباينة جداً بما فيها السخيفة . وكى لا يكون كلامنا لغواً سنطرح تعارضات تقويمات الإعجاب في مؤلف واحد - إنه نروبريه وقد لاقى انتشاراً واسعاً « التاريخ العام للفن » بإشراف جورج ويسمان .

يخبرنا ريه منذ بداية نبذة أن فيلا سكتس في البلاط الإسباني « سيصور في لائحة الخدم ، بين الأقزام والهلافت » وهذا غير صحيح قطعاً . ومن ثم يؤكد أن الفنان قد تأثر بكارافاجو ، وخصوصاً في المناظر الدينية فإن « تأثير كارافاجو يصدى العين » وهذا أيضاً غير صحيح . وبعد ذلك يخبرنا المؤرخ أن المعلم « يصور أولئك الأقزام البلاطيين الذين تزداد حماقتهم الموروثة مع عجرفتهم وعبوديتهم . » إن مسألة إمكان أن تصير العبودية مظهراً للعجرفة تبقى مسألة تفاصيل صغيرة لكن تفسير الناقد هو ثناء بليغ جداً على عدم كفاءته للتوغل حتى في أعلى طبقات العمل الإبداعي . ويرى ريه . عموماً ، أن فن فيلا سكتس يعتبر « مثلاً خطيراً جداً » فالمصور لا يفهم القديم ، « امتيازاته بروحانية (القديم) هي



لفظية وحسب « ولهذا إن « فيلا سكتس مسؤول عن انشغال فنانيها طوال مائة عام بتحويل الأسطورة إلى شيء معقول » .

ومن الآن فصاعداً يطلق المؤرخ العنان لميوله الوطنية : « وإذا تعلق الأمر بتمثيل الآلهة فنحن نفضل نفضل حتى كتابات بوشيه . » أن تفضل بوشيه على فيلا سكتس فذلك فعلاً مظهر لدوق متفرد جداً . لكن ربه لا ينتهي هنا : « الفاتنة « مارغريتا افستريسكا » تحتوي من الشعر والحب أقل من « الفتاة مع الصقر » لقبليب دو شامبين وبورتريه اوليفاريس لا تصمد لصورة بوسن الشخصية » .

يميل المعلق أحياناً إلى التسامح المعتدل . لقد أظهر فيلا سكتس في « اينوكينتي العاشر » « ذكاء واضحاً قد يكون مبعثه الخوف العكر الذي أوحاه له النموذج بنظرته المقلقة . » ماذا لا يفعله الخوف في الواقع . وإذا ليس كل النماذج مخيفين فإن نجاحات الفنان نادرة . « يبدو انه لم يكن يفعل تجاه المرأة مثل بوسن ، وروبنس ورمبرانت . إن لوحته « فينيرا والمرأة » غير جميلة وغير مرهفة ، وفيها لا مبالاة النموذج . يتعبنا إنعدام الشهوة هذا . فلنتذكر حوريات الغاب الجميلات لبوسن . فلنتذكر صدر ايلينا فورمان الأبيض الجميل ، فلنتذكر الجسد الذي بدا يدوي ولا يزال لطيفاً ومستعداً للمداعبات المعذبة لهندريكه ستوفيلس ، ذاك ما يبدو انه لا يحتاج إليه . » إن المؤلف يخطط بين الصورة المصورة والمرأة الحية والفن - والغزل ، وقد يقبل ذلك بشكل ما . أما أن حوريات بوسن المتوقدات حتى ليكدن يتجملن فوق إحدى روائع الجسد العاري مثل « فينيرا والمرأة » فهذا ، حقاً ، مثال آخر على فقدان الحواس .

كي لا نفرط في الاقتباسات سنمضي مباشرة إلى خلاصة ربه المعممة جداً وذات المبدئية الرفيعة : « لا نستطيع إلاّ نعتبر فيلا سكتس معلماً مخيباً للأمل لن تكون تجسيدات في القرن التاسع عشر تحت شكل مانيه



أقل تضليلاً وتدميراً . . إن نوعيتها الغريبة ، كي لا تعاني التجربة ستؤدي إلى حيث يستبدل الهدف بالوسيلة « وبكلمة أخرى ، إن الدرب الذي مهده الأسباني الكبير – هل هو كبير ؟ – هو درب هلاك ، لأنه يؤدي إلى فن قائم بذاته ، خال من الانفعالات الانسانية . إنه لقتل حقاً .

ليس لدى كل واحد شجاعة ربه فينكر مبدعاً مثل فيلا سكتس لسبب واحد هو أنه لم يفهمه . ليس قليلاً عدد المؤلفين الذين أنكروا على المعلم هذه القدرات أو تلك . لقد نفى عنه ريمون كونيا ، مثلاً ، كل ما يتعلق بتفرد الموضوع وبكل أسلوب أصيل : « لا بحث عن الأصالة في مواضيعه ، ولا في أسلوبه . فهل يمكن القول إن لفيلاسكتس أسلوب متميز ؟ « السكارى » و « كوبياتا » و « مينيني » يسمون ، كما يخيل لنا ، أكثر كثيراً من أي صدق نفسي أو تصويري ، أكثر حقيقة من الحقيقة ، وأكثر من أي أسلوب لدى الفنان . جوتو ، وليوناردو ، غريو أو رمبرانت لهم طريقة ، أسلوب يظهر جلياً في نتاجاتهم البارعة ويعرف على الفور . لا شيء من هذا القبيل لدى فيلا سكتس .

هذه التوكيدات المعلنة مباشرة غير جادة . فمنذ أبكر أعماله « المسيح عند مرتا » وكان الفنان قد أكمل العشرين من عمره ، صور مطبخاً من الداخل فأبرز في المستوى الأمامي منضدة بمنظر طبيعة ساكنة وفي المستوى الخلفي وفي فتحة في الجدار نرى الأشخاص ونستطيع أن نسأل أين رأي كونيا قبل ذلك مثل هذا التنفيذ لمشهد اتجيلي ؟ فحين نتكلم على « الأصالة في الموضوع » نفهم بجلاء أن المقصود هو تنفيذ الموضوع ، وليس الموضوع الانجيلي أو التوراتي ذاته ، فالمواضيع دائمة ومعروفة . وأين صادف كونيا قبل ذلك صورة للاله باخوس محاطاً بأشخاص عاديين من الفلاحين الأسبانيين ؟ ر – كي لا نفرط في التعداد – أين رأى الناقد موضوعاً مثل موضوع « مينيني » ؟

وفي ما يتعلق بوجود الأسلوب أو فقدانه يخيل لنا أن الأمور أيضاً بسيطة وبواضحة . إن أي عمل من أعمال فيلا سكتس الناضجة يمكن



التعرف عليه من بعد على اعتباره عملاً لفيلا سكتس ، ويكفي من أجل ذلك أن يمتلك الإنسان إحساساً بدائياً . يعرف العمل - بماذا ؟ بموضوعه ؟ يؤكد كونيا نفسه أن مواضيع المعلم ليست أصيلة . يعرف العمل نكل شيء - أي بكل الأمور المنظومة في معنى الأسلوب ، وطبيعي أن يكون في أولها في السمة التصويرية ، وفي البناء التشكيلي ، والخط التصويري والتلوين ، وإن فيلا سكتس لا يمتلك « أسلوباً أصيلاً » وحسب بل هو أحد أكبر أصحاب الأسلوب في تاريخ التصوير .

ومع أن الأذواق الفنية تتعرض بمرور القرون إلى تبدلات حدية يحظى فن فيلا سكتس حتى اليوم باحترامنا بسماته التي ثمنت أرفع تسمين في غالبيتها قبل ثلاثة قرون . وهو إحدى الظواهر التي تثبت أنه مع كل ذاتية الأذواق الاجتماعية والشخصية - يظل النتاج الفني واقعة موضوعية بسمات جمالية محددة وفرادة تقبله . مستقلاً عن اللحظات النسبية تماماً ولا يمثل قطعاً واقعاً كاملاً بل يخضع لنواظم ما .

حين قال لوفور إن المعلم يقدم « توهماً الحياة بكل إمتلائها » قد عبر - ليس بنجاح كامل - عن إحدى تلك السمات التي تنهمر لدى فيلا سكتس بأكثر قوة . ليس الفنان توهماً إطلاقاً ويكاد لا يوجد لديه ما هو مشترك مع التصوير المقلد المؤدي من الأسلوبية إلى الفرادة والخالي تماماً من القيمة الجمالية . إن تلك الأرقام القياسية في التفنن تبدو جوفاء وميتة إذا قورنت بصور فيلا سكتس . لا يشير المعلم الإسباني توهماً تنويمياً بل إحساساً فنياً حياً بالحياة عبر التنظيم البارع للوحة ، دون أن يظهر مشروعه التوليقي ودون أن يصدم العينين جهد المخرج . كل شيء هنا في مكانه لا ينقص شيء ، ولا شيء « زائد » - واقعية في تموضع الشخص في المواقف ، في تعبير الوجوه ، محتوى وشعور بالقياس في كل تفصيل .

سواء أكان أشخاص الفنان مصورين مباشرة أم متخيلين ، وسواء أكانوا من عظماء البلاط أم من الأبطال الحرافيين أم من الشحاذين في الشوارع فإننا نكتشف فيهم معرفة عميقة بالإنسان وبالعالم الداخلي .



وتوصيفاً دقيقاً ، دون مؤشرات على الهتاشة ، ودون تفاصيل غير لازمة ، ودون قصد مسبق .

هؤلاء الأشخاص غير منتزعين من وسطهم ، غير معزولين اصطناعياً ، كي يقدموا لنا ويندر أن يكونوا موضوعين في ظرف تجميلي ، محاطين بحاجات مثرثرة مدعوة إلى أن تعرفنا على مصر وعادات النموذج . أن بعض النقاد ، كما سوف نرى ، يتأملون بزات الابطال باهتمام يجعلهم ، أحياناً يكادون ينسون الناس الذين يرتدونهم ، لكن هذا لا يعني ، قطعاً ، أن الفنان كان محتاجاً إلى هذه البزات حاجة خاصة كي يغني وصف الذين صورهم . إن فيلا سكتس ، كفنان بلاط ، كان مضطراً إلى أن يصور وفق متطلبات مجتمع مفرور يعير أهمية استثنائية للباس . عين المصور وحدها تفرح بملابس البلاط الصارخة ، لكن الملابس في اللوحة تلعب دوراً مأكراً جداً ، في أحيان غير نادرة ، وهي دائماً غير ضرورية للمعلم ضرورتها لشارحيه . ليس مصادفة أن النماذج في بعض أقوى صور البورتريه لفيلا سكتس يقفون أمامنا في ثياب بسيطة سوداء .

القدرة على خلق جو ملموس – التي لم يتوصل اليها الفنان دفعة واحدة – وأن يضع الشكل في الجو ، جسداً وروحاً ، تخلق على الأغلب ظرفاً غير لازم . تصل في بعض اللوحات إلى خلفية لونية بسيطة تملأ حتى من الأفق المعتاد الذي يفصل الجدار عن أرض الغرفة ، وتؤخذ الخلفية لا كلون بل كمسافة تملأ من الايقاع الرمبرانتي للانبعاث الروحي لكنها دائماً متطابقة مع طابع النموذج ووضعه .

إن وحدة الشكل والجو ، وحدة العالم المادي والبيئة المحيطة هي حصيلة الإحساس الثاقب بمغزى الواقع والإحساس الدقيق بمغزى القيم اللونية التي تبقى مهمتها أبعد من أن تسف إلى بلوغ التسلسلات النطقية والتناغم اللوني . إن تدفقات بعض المؤلفين أمام التدقيق اللوني لفيلا سكتس هي طبيعية في أحيان نادرة . إن قدرة المصور على استخدام اللون، بذلك الضبط والتي هي سمة عضوية لقدرته التصويرية تدفع بعض



المؤلفين إلى نسيان أن الأشياء لا تسف إلى خلط ألوان ولا إلى تعارض البقع اللونية وتوازنها . ولا غرابة في ذلك إذ إن غير قليل من الشارحين ينفون وجود محتوى نفسي في تلك اللوحات .

بقدر ما هي واضحة فرادة فيلاسكتس كملون يصعب تحديدها وذلك لأنها غير ناجمة عن أية خطة أولية . إنه يستعمل بالمهارة ذاتها التناغمات نصف اللونية وأحادية اللون لكن القوة التعبيرية للرسام قد تظهر أفضل ظهور عند بلوغ الإيجاز المحدد والبساطة في المقلمات اللونية الباردة ، مع الاستعمال الجريء للأسود والأبيض ، مع التظليلات المتميزة والفنية للون الصدي والفضي والرمادي، مع الألوان المتناغمة الزرقاء والبنفسجية مع النبرات المقتضبة الرنانة للوردي والأحمر .

هذا تصوير مذهل بحرية التنفيذ وتلقائيته ، كأنما قد تم بلوغه دون تردد ودون تعليل ، يعبر بخط أساسي واثق اعتبره نقاد مشهورون المبشر بالتجريبية . يخيل لنا أن المقارنات الكثيرة التي تمت بين فيلا سكتس والتجريبيين غير مقنعة وشكلية تماماً . إن لوحات المعلم تذكر التجريبية بكونها قد وضعت لينظر إليها من مسافة محددة لا أكثر . . وإذا نظر إليها من قرب بدت للناظر غامضة وكفوض من أدهنة ملونة ولكنها تنسكب عن بعد مناسب في شكل حي متكامل . لكن تصوير فيلا سكتس لا يسف إلى مستوى الخط ، وكذلك خصائص التجريبية لا تستوفي حقها بالخط . يتعلق الأمر بتصويرين تشكليين كاملين تكاد تقوم بينهما سمات كثيرة من القرابة .

سيرة حياة فيلاسكتس هي تاريخ دون أحداث ، إنها حياة أحداثها نادرة وهي دون درامات . الوثائق حول هذه الحياة غير معلومة ومع ذلك يبدو وكأن ليس ثمة ما ينحكي .

ولد في سيفيليا عام ١٥٩٩ دخل في الحادية عشرة إلى مرسوم إيريرا المعجوز لكن خشونة المعلم وحده طبعه أرغمتاه على الانتقال إلى



فرانسيסקو باتشيكو . هذا التبدل الصخري كانت له آثار كبيرة . فما كاد ينهي فيلا سكتس تتلمذه حتى تزوج من ابنة معلمه خوانا ، وفي عام ١٦٢٢ استعمل باتشيكو علاقاته لإيصال الفنان الشاب إلى البلاط الاسباني ، وكانت محاولة جريئة تكلفت بالنجاح بعد أن تكررت . ففي العام التالي أبلغ بأن فيليب الرابع يريده أن يصوره ، وقد قبل الرسام كفنان للبلاط .

إنه قران نكلا لا نعرف عنه شيئاً وتفون السير إنه كان سعيداً . إنه وظيفة في البلاط لحظت بالترقي التدريجي على سلم المراتب وصولاً إلى الموقع السامي للمارشال العظيم ومن ثم إلى اللقب الأكبر - فارس وسام سانتياغو . سافرتان إلى إيطاليا . علاقات مع مبدعين مرموقين مثل روبنس ، ورييرا ، وزوربلران . انتشرت في مدريد عام ١٦٦٠ إشاعة عن أن فيلا سكتس قد مات ، كانت كذبة لكنها إشاعة ذات دلالة . فبعد قرابة شهر ، لا أكثر ، في السادس من آب أنظف الرسام مثلما عاش دون صخب .

صار فنناً ملكياً وهو في الرابعة والعشرين - إنها حادثة استثنائية لكن يسهل تفسيرها . فقبل ثلاث سنوات كان قد أبدع لوحات راسخة من حيث التشكيل مثل « الطباخة المسنة » و « السقاء » و « المسيح في بيت مرتا » . وكان نجاحه مضموناً مما دعا بعض كاتبى السيرة إلى التساؤل بحق عن الحاجة التي جعلت فيلا سكتس يطلب رعاية فيليب الرابع . ذلك لأن تلك الرعاية ستكلفه تبعية ستكون مزعجة على الأقل . إن واجبات فنان الملك لا تقتصر على تصوير الملك وعائلته ، وأفراد الحاشية ولا على إعداد المجموعات الملكية واغنائها . فالفنان موكل بأمور مضيئة من أمور رعاية البلاط والمحاسبة دون أن نتكلم على المصادر الأخرى للتعجب - العزلة البلاطية وسموم الاقاويل البلاطية . بعض المؤلفين يشرحون عدداً قليلاً من النتائج التي أبدعها فيلا سكتس ( قرابة ١٨٠ ضاع منها ٦٠ ) بمثل هذا التبدد الحتمي للوقت بمهمات صغيرة غريبة تماماً عن الفن . فطوال سبعة وثلاثين عاماً ، وحتى ساعته الأخيرة سيظل يحمل مستسلماً



حمل بلاط الملك الذي تخففه بعض الشيء الرعاية الودية من قبل فيليب الرابع .

نبذة متأخرة في عائلة ملكية في مجرى انحطاط تام ، محروم من سمات قيادة أمور الدولة ومن أي اهتمام بها ، متقلب الأطوار النفسية ، غير حازم ، شهواني ومغرور ، ذاك هو فيليب الرابع الذي لديه سمة بين نواقصه الكثيرة هي انه يحب الفنون ، وخصوصاً المسرح والتصوير . لقد ترك الادارة للدوق دي اوليفاريس غير الموهوب كملكه والذي يملكه انظماً إلى السلطة واستفاد فيليب الرابع من الوقت الكافي لاهوائه بما فيها الفنية . وهو لديه مفتاح لرسم فيلا سكتس حيث هيء له كرسي مريح خاص كي يستطيع مراقبة عمل المصور . حين تأخر الفنان في رحلته الثانية إلى ايطاليا عن الوقت المحدد غمر الملك سفيره في روما بالوامر الكتابية كي يعجل عودة فيلا سكتس ، فهو ، ببساطة ، لا يستطيع ان يتنفس في غياب فيلا سكتس . وذلك لا يعني ان طريق المصور مغطى بالورد . لقد استبدل بواجبات مزعجة . حتى الوضع المادي للمعلم متواضع جداً ، إذ كتب عليه ان يخدم لدى سيد يكاد يكون مدمراً وبفاخر بأنه « لا يدفع شيئاً لأي كان » .

ان يقال إن الفنان لم يصبح غنياً فذلك يعني التعبير الملطف جداً عن الحقيقة . كانت حياته متواضعة جداً . ولانه لم ينجح حياً في تنظيم الوثائق لبعض النفقات التي انفقت على تزيين البلاط والمجموعات الملكية فقد نقص المعلم لدى موته مبلغ ضخم . اما في الواقع فكانت الخزانة مدينة بمبلغ ضخم للفنان على لوحاته التي تأجل الدفع عنها من عام الى عام . لقد وقع الملك « المحطم » وثيقة معينة استطاع معارضو فيلا سكتس بقراءتها الانتقام أخيراً ، إن لم يكن منه فمن أسرته . ان صهر المصور خوان باتيستا ديل مازو هو الآخر فنان وسيضطر طوال سنوات الى تسديد دين وهمي تملأ .



خدم فيلا سكتس الملك قرابة أربعين عاماً . يسأل الدارسون محقين : لماذا ؟ وإذا كان لازماً أن نسأل فأننا نطرح السؤال بطريقة أخرى : هل خدم الفنان الملك حقاً أم أنه خدم فنه ، أول ما خدم ، خارج الواجبات الوظيفية الصرف ؟ يرى أورتيفا إي غاسيت أن الفنان قد حمل عبء الوظيفة في البلاط « سعياً إلى الشهرة » ، ويرفض مؤلفون آخرون ، محقين ، مثل هذا القول . كتب فيليب دودي : « فيلا سكتس ضحية لنمطين مضحكين . الأول يمثل لنا عاهراً يحرص على إرضاء الملك ، تهمة الرعاية أكثر مما يهمه مجده كمبدع . والثاني يقدم لنا صورة معلم ينفصل عن منصب الرسم بسبب الواجبات البائسة تجاه القصر . » ويرى دودي أن المصور يصر على الخدمة لدى الملك لأنها تسمح له « أن يتمرن على اختصاصه » وأن « يصور طوال حياته لنفسه » .

« يصور لنفسه » تبدو لنا هذه الصيغة في غير مكانها ، وهي موجهة إلى فنان ملزم بأن يعمل لا لنفسه بل للملكه ، وفي موضوعات تفرض عليه فرضاً في أحيان غير نادرة . لكن دودي ، مثله مثل العديد من النقاد الغربيين مقتنع بأن الموضوع دون أهمية بالنسبة لفيللا سكتس ، وأن « المواضيع تنعدم » في لوحاته ... كي تترك مكاناً للصورة البصرية وحدها .. « ويرى جاك كاسو أن المصور « ينظر بطريقة واحدة إلى كل مظاهر العالم وللهيئة الانسانية . » ويرى جاك دوبون وفرانسوا ماتيه أنه يراقب نماذجه الملكية بالعين ذاتها التي نقل بها سيزان تفاحاته . تكاد لا تعنيه نفسانية الشخص » .

من الصعب أن نتقبل القول بأن فيلا سكتس غير مبال بالموضوع ، حتى لسبب بسيط وهو أنه لا يوجد مبدع ذو أهمية غير مبال بالموضوع . إن التوكيدات المشابهة التي اقتبسناها تدل وحسب ، على أن مؤلفيها لا يفهمون أهمية الموضوع في الفن . ولهذا السبب هم غير مؤهلين لأن يفهموا أيضاً بعض جوانب سيرة المصور .



كان غريكو هو الآخر يرغب في أن يكون فنان بلاط لكنه لم ينجح في ذلك . وخلافاً لرأي بعض النقاد ، لم يضمن له ذلك الحرية التامة بل ببساطة جعله يصور الزبائن آخرين يختلفون عن الزبائن البلاطيين – الروحانيين الحريصين على تزيين الكنائس والأديرة . لم تكن هذه التبعية حتمية بالنسبة لغريكو . إن فرادة وجهة نظره متجهة طبيعياً إلى الأغراض الدينية . لكن هذا لا يعني ، قطعاً ، أن الفنان لم يعان من ازعاجات تنجم عن كل تبعية . أن صعوبة طرح رؤيته التصويرية الجديدة وكذلك صعوبة ضمان دخل هما دموعتان معروفتان جيداً . لم يكن الملك وحده « لا يدفع لأحد » في اسبانيا فالدعاوى التي لا نهاية لها التي أقامها غريكو على الكنيسة هي دليل كاف تماماً على ذلك . وثمة أمر آخر : كانت هناك امكانياتان فقط أمام الفنان في اسبانيا ذلك العصر : أن يخدم القصر أو أن يخدم الكنيسة . أما إمكانية أن « يصور لنفسه » فهي متخيلة .

وعلى الرغم من أن فيلا سكتس قد وضع عدداً معلوماً من اللوحات الدينية فإنه لم يكن لديه ضعف خاص تجاه الفن الديني . وليس مصادفة أن اللوحات الدينية في أغلب الأحيان تتحول لديه إلى مشاهد حياتية مثل « المسيح في بيت مرتا » أو إلى صور بورتريه مثل « والددة الإله والقديس إيلديفونس » . وليس مصادفة أنه اشتهر بين معاصريه كفنّان بورتريه تحديداً .

قال فيليب الرابع مرة :

– يقولون إنك لا تستطيع أن تصور سوى الرؤوس .

اجاب فيلا سكتس :

– هذا شرف كبير لي يا سيدي ، لأنني حتى الآن لم أجد رأساً

قد صور تصويراً حسناً .



من الطبيعي أن يفضل فنان البورتريه زبائن البلاط على سواهم لانهم زبائن مصور بورتريه تحديداً . انه موقف يحدد فيه بدقة مقدار تبعيته ومقدار استقلاله مثله مثل غريكو . والاثنان - مثلهم مثل العديد من عظماء المعلمين - سيستطيعون مع كل تبعيتهما الكل نمط من النزوات أو الاستبداد ، ان يقولوا بقوة محددة ما لديهم ليقل .

إن التطور الهاديء لهذه الدرب الحياتية ، التي حددتها بعض السير على أنها غير فعالة يمكن تفسيره بطبع الفنان ايضا . اعتبره فيليب الرابع « بلغمياً » وسماه باومينو « سوداويًا » وأكد اورتيفنا ان فيلا سكتس هو « احد الناس الذين نجحوا احسن نجاح في الا يعيشوا » وانه لاستنتاج موضع نقاش كثير ، أولاً لاننا لا نملك معطيات عن حياة فيلاسكتس الخاصة وثانياً لانه توجد طرق مختلفة للعيش ولم يقل في اي مكان ان الاكثر ظهوراً والاكثر سخياً هم الأفضل حتماً .

يقدر ما يمكن الحكم طبعا لشهادات المعاصرين فإن المصور هو هاديء الطبع ، حتى انه لا ينزعج ، منغلق على نفسه جدا وصموت جدا والى جانب ذلك هو متجاوب ، إنساني ، غير متطلب . لا يخاصم معارضييه وحساده ، ولا يناضل من اجل النجاحات والترقيات . لقد ساعده ذلك على ان يتحرك نزيهاً في جو وشايات البلاط ونميماته ..

إنه للنظرة الاولى - انسان خامل فعلاً يمضي مع التيار مستسلماً لغدره دون تدمير . واكثر الدارسين ، يا للأسف ، يكتفون بهذه النظرة الاولى ويعلنون دون تردد ان الفنان « غير متشارك » « غير مبال » وحتى « دون إرادة » . انه لوهم مخادع . ان تفاصيل سيرته وكامل قضيه المعلم تشهد على ان المعلم كان يعرف الى اية اهداف قد وصل والى اية اهداف يريد الوصول ، يخيل لنا ان فيلا سكتس كان ينتمي الى ذلك الطراز النادر نسبياً من الناس الذي يخفي وراء عدم مبالاته الظاهر واطاعته إرادة هادئة لكنها قوية قوة كافية لتجعله يتابع طريقه ، ليس الذي مع التيار بل الطريق الآخر الأصعب - طريق الرسالة الكبيرة .



أمثال هؤلاء الناس يصيرون تكتيكيين لأنهم يتهربون من الصدمات غير الضرورية ، ويصيرون دون طبع قوي – لأنهم لا يحبون أن يقسروا طبعهم ، ويصيرون محظوظين – لأنهم لا يبحثون عن النجاح ، بل هو يأتي إليهم . وهكذا كان فيلا سكتس تماما .

كان الفنان ينجح دائما مع كل واجبات البلاط ، في أن يجد الوقت الكافي ليصور . وإذا لم يكن إبداعه ضخماً جداً فذلك يعود ، الى حد بعيد ، الى أسلوبه في العمل . كأنما هذه اللوحات واليدى الارتجال الإبداعي وقد اكملت دفعة واحدة ، أما في الواقع فقد صنعت على مهل وبطول أناة . في سفره الثاني الى إيطاليا بقي المعلم هناك سنة كاملة بعد الفترة المحددة دون أن يفعل لنداءات الملك الملحاحة . ولدى شراء وجمع اللوحات لمجموعة الملك كان الفنان يطرح ذوقه مما جعلها تضم نتاجات مرموقة تمثل اليوم مفخرة لبرادو . وعلى الرغم من أنه كان فنان بلاط كان فيلا سكتس يصور . حين يشاء الا في حالات استثنائية ، والأهم من ذلك هو أنه كان يصور كما يريد . هذا الإبداع الكامل الصادق جداً والمفرد الذي لا يمكن أن تكتشف فيه أية بادرة من بوادر المساومة هو افضل دليل على ثبات الطبع وقوته .

سوداوي .. يبدو ذلك من لوحاته .. محتاط .. هذا أيضاً موجود في اللوحات . مراقب غير مبال .. الأدق – لا يرحم . غير مبال عدم مبالاة فيلا سكتس هو فطرة . حين تريد أن تراقب بهدوء من الأفضل الا تبدي فضولاً زائداً بل أن تذكر بإفراط بحضورك . وهكذا فعل المعلم . كأنما قد انتحى زاوية فارغة بعيدة عن الانظار ، وكأنما قد أمضى – في حياته وفي لوحاته – متحدداً في دوره المتواضع الذي اختاره بنفسه ، دور المراقب . مراقب هادئ ساكن سيحتل بكامل لامبالاته الخارجية مكان القاضي في التاريخ .

فيلا سكتس – قاض ؟ إنها مقولة تستثير الاعتراضات من كل الاتجاهات . طوال قرن ونصف القرن اتفق أكثر المؤلفين اختلافاً وأكثرهم



تباينا في الموقف من المعلم حول هذه النقطة : فيلا سكتس حامل ، غير مبال ، الكل لديه سواء بل وحتى دون شعور . وقد أشير تكرارا الى انه مثال للموضوعية . يرى بعض المعلقين أن هدف الفنان الرئيسي هو في سعيه الى أن يعكس الطبيعة حياديا ، ويرى آخرون أن الطبيعة هي حجة من أجل إنجازات تصويرية شكلانية .

كتب اورتيفا - إي - غاسيت : « كما أسف ديكارت بالفكر الى مستوى الإدراك إنحدر فيلا سكتس بالتصوير الى المستوى البصري . » يرى اورتيفا أن الفنان « غائب عن لوحاته » « لا يسمح لأشخاصه بأن يعبروا عن أي شعور . » « لا يفهم بيننا وبينهم أي اتصال : نحن وحدنا مع كائنات تغيظنا ، غالبا ، وتربكنا في الوقت نفسه ، لأنها تبدو وكأنها تنظر إلينا . »

يؤكد دوبون وماتيه أن « فيلا سكتس يصور دون خيال ، لكنه حريص على أن يكون صادقا . » « واقعيته دون نوايا » « من سماته روح المحلل الباردة » ، « فيلا سكتس مثل مونيه هو عين فقط ، عين لا أكثر » وبسبب سماته كمراقب غير متحمس ، وكذلك بسبب موقفه من قضايا الضوء « يكتشف . بمعنى ما ، التجريبية . » وانطلاقا من مثل هذه المواقف يؤكد علاقة فيلا سكتس بالتجريبية مؤلفون آخرون . يرى فيدريكودي روبلس أن فنه هو « تجريبية خالصة » يقدم « لحظة » و « انطباعات لحظوية . » ويرى موريس سيرولاز أيضا أن فيلا سكتس « مرتبط مباشرة بالتجريبية التي مهد لها الطريق » .

إن المقتبسات الموردة أعلاه من دوون وماتيه متناقضة الى حد ما ، فبعد الكلام على الصدق والواقعية - مع أنهما في حالتهما الزاحفة - شرعان يقنعاننا أنه في بعض نتائجه يعالج قضايا تقنية صرفا : « نموذجا الفتى والخادمة المعجوز هما حجة للعبة الظلال والضوء ، وليس بحثا عن التعبير . » حامل الماء كما يبدو بجلاء لا يمثل ( بالنسبة للفنان )



أكثر مما تمثله خابية أو كأس من الماء . « ولهذا فإن جان كاسو الملح على « التصوير النقي » يعتبر منطقياً تماماً حين يؤكد أن التعبير في صور بورتريه فيلا سكتس « جامد » و « مقيد » — « مجرد حجة لاستعراض الفرشاة المقتدرة » .

بعد أن يتخيم الإنسان بمثل هذه الحكم الملحاحه والمتعسفة تماماً يكتشف بشيء من الارتياح أنه يوجد نقاد ذوو موقف مختلف . جاك لاسن ، مثلاً ، لا يقبل الأخذ بأن « فيلا سكتس هو عين قبل كل شيء ، شيء مثل نموذج فوتوغرافي بطري ، يعمل ميكانيكياً تقريباً ، ولا شيء سوى ذلك » .

وأخيراً . وهذا ، يا للأسف ، اعتراض عادل يبدو كمقدمة لمقولة يصعب أن ترضينا . فكي يبرهن الناقد أن المصور لم يكن قطعاً « تجريبياً » ولا « عيناً آلية » راح يكشف لنا عمل المعلم التمهيدي لتصوير كل لوحة . إذا صدقنا لاسن فإن هذا العمل التمهيدي يقوم أصلاً لاستيفاء البواعث والحلول الجاهزة من الكلاسيكيين التي هي « مصادر حقيقية لفنه وأسس للوحاته » .

واستناداً إلى دراسات مؤلفين مثل بول جامو ودييفو انغلو يشير الناقد الفني إلى أن فيلا سكتس في لوحة « الإله مارس » قد تأثر بـ « المفكر » ليكيل انجلو وأن لوحة « الكوبيا » مأخوذة من محفورة لبرنارد سالومون ، وأما التنفيذ التصويري فمن أعمال فيرونيزيه وغريكو ، وأن « دكان حدادة فولكان » و « جلاباب يوسف » فإن الحلول مأخوذة من غريكو ، وأن النجاحات في الكثير من صور البورتريه مدينة أيضاً إلى غريكو ، وإلى ديورر بعض الشيء ، وأن تأثيرات رافايلو واضحة . لكن « أكثر الاكتشافات إدهاشاً من ديفو انغلو » في رأي لاسن مرتبطة باللوحة الشهيرة « الفازلات » . الشخصان في اليسار وفي اليمين في المستوى الأمامي يكرران بدقة شخصين في زاويتين لجدارية ليكيل انجلو تمثل



« الإله يخلق العالم . » إذا أردنا أن نكون دقيقين فهذه الجدارية غير موجودة . يقصد لاسن بوضوح « الإله يفصل الأرض عن المياه » يؤكد المؤرخ أن كل الحل التوليقي « الغلطات » مأخوذ من ميكيل انجلو .

إن التطابق الأخير مهم حقاً ، لكن جدارية سيكستين مشهورة جداً ، وإذا كان المقصود هو الاستعارة الفجة منها فإن ذلك سيكون معلوماً من دون دراسة انقولو . وكذلك هي حال الأمثلة الأخرى . إن مقارنة بسيطة بين الأعمال المشار إليها كافية لإقناعنا بأن المعلم لم يأخذ « استدانة » لا من هنا ولا من هناك . وإذا تعلق الأمر بتأثيرات معلومة ويمكن اكتشافها فذلك أمر طبيعي . فيلا سكتس مبدع ذو ثقافة فنية غنية امتلك حكمة مثمرة من التراث . وفيما يتعلق بالنقل الآلي لكامل الحلول التوليفية فإنه موجود لدى مؤلفين آخرين مثل مانيه مثلاً ، الذي ذكر صراحة أنه استمد حلوله من الكلاسيكيين والذي استمد الكثير من الحكم من فيلا سكتس نفسه وخصوصاً مما يخص التقنية التصويرية والتلوين . ومع ذلك لن نعزي إلى حيث نرفض عمل مانيه بسبب مثل هذه الاستعارات . أما لدى معلم مثل فيلا سكتس فالتأثيرات لديه ملتحة عضوياً في أسلوب ويصعب ، على العموم ، التقاطها .

ويرد سؤال : ما حاجة لاسن إلى كل هذا البرنامج من الأمثلة ؟ الهدف الجلي هو أن يبرهن أن فيلا سكتس ، استناداً « إلى تناسبات مثالية أو رياضية » مستخلصة من رافايلو ومن النهضة عموماً « يناصل باسم مثالية جديدة . » ويصل استنتاج الناقد إلى ما يلي : يتعامل فيلاسكتس مع حلول جاهزة - أغلبها من الآخرين - ومع نماذج للتناسب والانسجام يسوي وفقها مادة مراقبته الحيائية . إن مثل هذه المقولة بعيد جداً عن تصورات فيلا سكتس التصويرية ، دون أن نتكلم على أن أعماله الإبداعية لا تؤكد هذا . فمنذ عام ١٦٦٠ أورد ماركو بوشيني في قصائده أحد أحاديثه مع فيلا سكتس . يجيب الفنان عن سؤال ما رأيك في رافايلو : « إذا كان عليّ أن أتكلم صراحة كما أريد فانا أقول ، لا شيء



فيه يعجبني . « لدينا الأسس الكافية لنرى از الأمر لا يتعلق بالموقف من رافايلو وحده بقدر ما هو وجهة نظر محددة ، بل إنها نظرة إلى التصور المثالي للطبيعة ، التي حاول لاسن ان يعزوها إلى المعلم الاسباني .

يصعب اعتبار فيلا سكتس « رافايلو الباروك » كما اعتبره ماير ، ولا يمكن إدخاله في مؤلفات لاسن في صيغة « مثالية جديدة » هذه الصيغة التي تمثل في الجوهر فزلة لفكر ماير . من أكبر انتصارات هذا الفنان تغلبه على التصور المثالي للنهضة وبلوغ المزيد من الصدق في تناول الانسان . وليس هذا قطعاً ، نتيجة للتعب أو الضيق تجاه صور النهضة التي ابلاها طول الاستعمال . إن ذلك نتيجة لتناول جديد مبدئي للمادة الحياتية . إن فيلا سكتس ، كرمبرانت لكن بطريقته ، قد وصل إلى استنتاج مفاده ان عدم الكمال وحتى قبح الانسان لا ينبغي ان يُلطف وينصحح أو ان يصمت عنه باسم أي مثل أعلى معقول ، إذ لا يندر ان يحتوي على مغزاه ، وأن يكشف شيئاً جوهرياً ، ومن ثم فالتصور المثالي لا يجعل الصورة كاملة بل يجعلها أفقر ، أحادية الخط . وأقل درامية ومن وجهة النظر الواقعية التي تم الدفاع عنها منذ تلك الفترة الباكرة من قبل معلمين مثل رمبرانت ، وهالس ، وفيرمر وفيلا سكتس . إر إهمالنا أو رفضنا لهذه السمة من سمات الاسباني الكبير يعني ان نبدو غير مؤهلين لاستيعاب قضيته .

أما شارة « معلم باروكي » فهي تحديد لا يحدد شيئاً . وقد يكون هذا هو السبب في ان مثل هذه التحديدات تناسب جداً بعض نقاد الفن الغربيين الذين يستبدلون مسألة المفزى بمسألة التوصيف الشكلاني للعمل الإبداعي . لمفهوم « باروك » في الهندسة المعمارية مفزى هام جداً ومحدد . أما في التصوير فإن أمثال هذه السمات الأسلوبية لا تعني الشيء الكثير . المزيد من التمايز الفردي للعملية الإبداعية الذي بدأ مع الانبعاث المبكر يؤدي إلى المزيد من أصالة فرادة الأساليب حيث تتحول تسميات مثل « النهضة » « باروك » « روكوكو » إلى تسميات لعصور أكثر



مما تكون تسميات لاتجاهات أسلوبية . ولدى البراعة في التحليل أو لدى  
الفسر اللفظ للحقائق يمكن ، طبعاً ، أن تكتشف دائماً نقاط الاستناد بين  
مؤلفين معينين ، فيما يتعلق ببعض العناصر الشكلانية في التنظيم  
التوليقي ، في توزيع النور ، والبناء التشكيلي وتظهر مثلاً صلات قرابة  
بين كارافاجو ورمبرانت كما توجد اختلافات مزعجة تدحض القرابة .  
ومثل نقاط الاستناد هذه يمكن أن تكتشف لدى فنانين ينتمون إلى عصور  
مختلفة . بعض التنسيقات الأسلوبية غير مؤهلة لإقناعنا بالتطابق  
الأسلوبي بين النحت « التذكاري » والتصوير المأساوي لميكل انجلو  
والصور المتناغمة اللطيفة المنحوتة بتظليلات لطيفة لليوناردو ، بين  
اللوحات المنسكبة من الاندفات الحيوية والأشواق الأرضية لروبنس  
ونوحات رمبرانت المنفذة بارتعاش روحي ، بين الدرامية الفعالة التي  
لا يندر أن تكون فظة لكارافاجو والسكينة النقية لفيرمر .

لا يتعلق الأمر ، طبعاً بأن ننكر وجود تلك الحركة الجبارة والعريضة  
المسماة نهضة أو الاتجاهات التي تلفها والتي حددت بالباروكية . المسألة  
هي أنه في فن التصوير تظهر هذه الاتجاهات كثيرة التناقض وكثرة التنوع  
فلا نستطيع أن نعرفها بمعيار عام ما كما يحدث في الهندسة المعمارية .  
ومع أن هنريخ فولفلين قد صاغ منذ ١٨٨٨ فصائله «الخمسة الثمانية»  
التي يرى أنها تحدد سمات الباروك ، ومع أن هذه الصيغة قد استخدمت  
تكراراً بهذه الطريقة أو تلك من قبل العديدين من المؤلفين فإنها لم تنجح  
ضوال قرن في أن تبرهن على شيء سوى عقمها . « الانتقال من التخطيط  
إلى التصوير ، من التصوير في خطط إلى التصوير في العمق ، من الشكل  
المفلق إلى الوضوح النسبي للأشياء » - مهما كانت هذه الرقبة متطابقة  
مع أعراض واقعية معلومة في تطور الصورة التشكيلية فإنها تبقى مع  
ذلك رقبة ، ومقولة ميتة ، من السذاجة أن نحدد بها طابع الأساليب .  
وثمة ما هو أهم ولم تأخذه نظرية فولفلين عموماً بالاعتبار بسبب طابعها  
الشكلاني . نعني لب النتائج الذي يحدد في نهاية المطاف سماته الأسلوبية:  
إنه الموقف الفكري - الجمالي أو كما يقال بخشونة ، نظرة المبدع الفنية



إلى الإنسان والعالم . ما الذي يمثله الباروك في النهاية ، من وجهة نظر هذه المرتبة الاسمي ؟ أهو فن مدرسة بولون والاسلوبية ، المنفصل عن الحياة والذي يجتر موضوعات ميثولوجية وتوراتية معروفة منذ زمن بعيد كي يخدم هذا الأمير أو تلك الكنيسة؟ أم هو مسير واقعي أعقد ، خطوة جديدة نحو التوغل في تناقضات العالم البشري وفي دراما الانسان؟ أي هذين الاتجاهين غير المتطابقين موجود في الباروك ؟ إنهما كلاهما موجودان فيه ، فكيف نستطيع أن نتكلم على « أسلوب باروكي » ، ما في حين ثمة أسلوبان على الأقل وهما غير متطابقين قطعاً ؟ ثم الا ينحدر ، في هذه الحال ، مفهوم « باروك » — على الأقل في ما يخص فن التصوير — إلى تحديد بسيط لقطعة من الزمان تشمل العقدين الأخيرين من القرن السادس عشر والقسم الأكبر من القرن السابع عشر ؟

كان فيلا سكتس أيضاً مضطراً ، ككل فنان حكم عليه في زمن مضطرب مثل ذلك الزمن ، إلى الاختيار . في السنوات التي كان الشاب ما يزال يدرس فيها كانت سيفيليا مصابة بموضة الكبار ، اللوحات الدينية المعقدة جداً بروح الاسلوبية . تلك النماذج كانت منفرة للعديد من المصورين لأن إنتاجها لم يكن يتطلب أكثر من الروتين ويعتد بدخل مضمون . أدار فيلا سكتس ظهره لهذا الإغراء البائس . لقد اتبع حكمة معلمه باتشيكو : « اتمسك في كل شيء بالطبيعة » . كل اهتمامه موجه نحو الواقع في كامل قطعيته القظة ، المادي ، الفج ، والجميل بطريقته . وحتى في ذلك الزمن أطلق — كما يرى بانومينو — الجملة التالية التي يحس فيها الإنجذاب اليومي والطموح إلى المهارة السلمية : « افضل ان أكون الأول في الخشن على أن أكون الثاني في المترف . » وسرعان ما يصبح المصور الأول في المترف أيضاً ، لكنه لن ينحرف أبداً عن الواقع .

أظهر فيلا سكتس منذ أعماله المبكرة إحدى السمات التي ستصير ميزة أساسية لاسلوبه التصويري : استطاع أن يفهم لغة النثري ، لغة الوجوه الانسانية الخشنة التي ثلمتها الهموم ، لغة العالم البسيط المادي غير المعقد كي يتوغل عبر العياني المتبدل إلى السمة الخفية التي لا تترى



أحياناً . نماذج الناس العاديين، التي صورها لم تكن قط « حجة للعبة الظلال والنور » بل كانت سعيًا الى الإنتقال من تثبيت حضور إنساني وصولاً الى سيرة إنسانية . وإذا رأى بعض المؤلفين في هذه اللوحات خوابي وكؤوساً فإن ذلك يبرهن على أن نظرهم لم يستطع أن يتوغل أبعد من خوابي والكؤوس .

الخوابي ، والكؤوس ، وأواني المطبخ والخضرة العادية — ليست هذه الأشياء دون معنى ، طبعاً . إن فيلاسكتس ثمل قبل كل شيء بالجمال المرئي للعامل المادي وذلك في أخشن ظواهره . فمنذ سنوات المسير تلك قد أظهر القدوة على بناء الأشياء في كمل سمات تشيئها ، على أن ينظمها ، على أن يعطيها ثقلًا ، وأن يضعها في المساحة . يؤكد باتشيكو : « يجب أن تصب الصورة خارج الإطار . » إن صور فيلاسكتس الباكرا تصر على أن تخرج من الإطار ، إنها محجمة ، متميزة في ماديتها حتى لنحس ببساطة فرادة الطين والزجاج ، والمنضدة الخشبية الفظة ، وخشونة الأنسجة الصوفية . قد يكون هذا الاهتمام الحاد بالاكسسوارات المادية ، تحديدًا . هو الذي خلق لدى بعض المؤلفين انطباعاً بأن الإنسان هنا مجرد مبرر : لكنه ليس مبرراً . إنه حاضر ، متفرد وموصوف ببراعة غير مألوفة من شاب في العشرين من عمره . وإذا كان ثمة ما هو غائب أو غير كاف فإنه الهواء . المدينة الخشنة مجسدة في هذه اللوحات ، لكن الرسام لم يسيطر بعد على سر الماديات الأخرى الأخف والأكثر اثيرة المحددة بالروحي — الجو ، النور ، إشعاع النموذج الذي لا يطل .

الإضاءة الحادة والأجزاء الشديدة الظلام من اللوحة جعلت الكثيرين من النقاد يتكلمون على تأثيرات كارافاجو . ذلك النوع من النقاد الذين يبحثون عن فرادة العمل الإبداعي في سمة واحدة مفردة والذين يرون في مكان ما ظلالاً عميقة دون سواها مقتنعون بأن كارافاجو قابع في الظلام . وعلى العكس ، يلح فيليب دودي على أن « التاريخ يدحض مثل تلك التوكيدات » . التاريخ لا يدحضها فقد مات كارافاجو عام ١٦١٠ ولم



يشته إذ كان مشهوراً في إيطاليا أكثر من سواها ويكاد يكون استثناء أن تعرف بعض لوحاته في سيفيليا في الوقت الذي وضع فيه فيلا سكتس أوائل أعماله الإبداعية . ودون أسس أيضاً الآراء بشأن التأثيرات أو الاستعارات من ريبيرا ، وكما يذكر دوبون وماتيه بحق ، فإن « أي نتاج لريبيرا لم يصل إلى اسبانيا قبل سنة ١٦٣١ » .

١٦٣١ . . . . في تلك الفترة كان فيلا سكتس قد أصبح منذ زمن بعيد فنان بلاط وقد تحرر تماماً تصويره من تلك السمات التي أعطت الأسس للمراقبين السطحيين كي يربطوه بكلرافاجو أو ريبيرا . وإذا حكمنا وفق شرح لاسن يكون المبدع قد تحول إلى بلاطي مدعن يعتبر أن هدفه السامي هو أن يخدم الملك ، وأن يرتب الإحتفالات البلاطية وأن يضع سجلاً تصويرياً للملك وأسرته :

« رد فيلا سكتس على الصداقة ( للملك ) بأن أذن دون تحفظ لهذه الحياة العاهرة المكونة من التبعية العاطفية ، ومن الاستعداد للتضحيات والتي تمثل استخداماً كاملاً . كل رسمه وكذلك حياته قد تحول إلى خدمة مستمرة » . إلى هذا التوصيف أنودود - في مفهوم الناقد - المهين جداً ، لو كان صحيحاً ، يضيف لاسن بضع خطوط أخرى : كانت المهمة الرئيسة للفنان هي « أن يصور الملك » الأمر الذي استحقه فيليب الرابع تماماً ، لأنه على الرغم من أنه كان المسيطر المباشر فقد كان في وقت نفسه « اميراً كريماً ، صديقاً للفنون والنساء ، انساناً طيباً وعطوفاً ، وذا سمات إنسانية عميقة وعينين طيبتين وحزینتين » ويكاد يكون بطلاً لدراما عظيمة ، ضحية « لقدّر صارم .. يمزقه الألم ، وتسحقه واجباته » .

إنه لوصف مزعزع فعلاً يدخل بالأسف ، في تناقض مع الحقائق وكذلك مع الوصف المستمد من لوحات الفنان . ليس فيلا سكتس خشناً مع ملكه . إن الفنان حسن النية تجاه كل الناس ومن بينهم الملك . أو



وفق تعبير بالومينو الرائع : « نحن الفنانة » نقف في المكان الدون كي لا نبذو متنزلين حتى أمام الملوك » .

ومع كل تنازله لم يكن المعلم الا مخلصاً للحقيقة . لا الملك بل الحقيقة ، إنها السيد الوحيد الذي خدمه فيلا سكتس ولم يخنه قط . إن المؤلفين الذين يؤكدون أن الاستقامة تنحدر إلى عين مراقبة ، ينسون أن عين الانسلن ليست عضواً مستقلاً ، وأن المعطيات المتلقاة عبرها تغذي الفكر وتوجهه ، والفكر بدوره يجعل العين تنظر وتتقبل بهذه الطريقة أو تلك . كل رغبتنا في أن نكون مهذبين تفرض أن نقول : ثلاثة قرون تبدو فترة قصيرة جداً كي يتمثل بعض المؤلفين رأي بالومينو سريع انبديهية : « حين ترى العين فهذا يعني أنها تفكر » .

النقاد الذين يؤكدون لفظ عدم تحيز ، وفي احيان نادرة لا مبالاة المنصور الواقف أمام نموذج ، يتكلمون على الحياد لكنهم في الواقع يقصدون الموضوعية . فيلا سكتس هو موضوعي فعلاً وليس في اية حال بالمنصف . الموضوعية ، كما هو معروف ، تمثل سمة ممتازة للطبيعية . يوصي ايبوليت تن بالنظر إلى الانسان ككائن بيولوجي . ويؤكد إميل زولا أن بطلي كتابه « تيريز راكين » هما « كيانات بشريان حيوانيلن لا أكثر » . ويؤكد فلوبير أن « على الفن الكبير أن يكون عملياً » دون تمييز « - مبدا فيج لم يابه به فلوبير نفسه قط .

لم يصغ فيلاسكتس للجيل مواقفه الجمالية لكنه عبر عنها بوضوح كاف في لوحاته . كان أورتيفا مصيباً إذ قال إننا نحس أمام هذه اللوحات وكأننا بقينا وحيدين مع الأشخاص المصورين وكان الفنان « غير موجود في لوحاته » . لكن أورتيفا لم يدرك أن هذا الانطباع مخادع ولا ينبغي أن نشق به . فهو ليس وليد الغياب الفعلي للمؤلف كشعور ومحاكمة بل هو وليد حصافة حضوره . لم يشأ فيلا سكتس أن يثقلنا ، أن يقف بيننا وبين النموذج ، أن يوجهنا « مع » أو « ضد » شارحيه ، أن يتعبنا



بتقويمات شخصية . لكن التقويمات موجودة ، مع انها تكاد لا تلمح ، وقد ترك لنا حق ان نقبلها أو ان نتجاوزها كما بفعل غير قليل من النقاد .

معروف ان عنصر التقويم يوجد حتى في أكثر الأعمال الإبداعية موضوعية وذلك ، تحديداً ، لأن « العين ترى فذلك يعني انها تفكر . » وبفعل المبدأ نفسه بصر فيلا سكتس علم ، تركنا وحيداً مع ابطاله ، معتبراً ان « رؤيتنا » لن تحددها نظرة سطحية بل ستصل إلى مغزى ما . هذا التناول للمحو الذاتي الموجود لدى العديدين من الكتاب والفنانين هو نتيجة لوجهة ، لمزاج ولا يندر ان يكون نتيجة لظروف حياتية . لم يخف غريكو وليس لديه أسباب كي يخفي غبطته الدينية . ودوميه بقوة مزاجه الإبداعي قد عكس موقفه في توتر كل خط . في حين ان كل شيء لدى فان غوغ - حتى عناصر المنظر والطبيعة الصامتة - يضيء الرنين على الخبرة الشخصية .

في الثبات حتى درجة ان تبدو كالموضوعية أو على العكس، الإنحياز الصريح ، حتى درجة الذاتية ، دون أن نتكلم على التلوينات الوسيطة - حق الاختيار يعود للمبدع . كأنما كان هذا الحق لدى فيلا سكتس محدداً مسبقاً بالظروف الحياتية . إنه لصعب أن يسمح الترف لفنان بلاط بأن يوجه تقويمات قاسية للملك والبلاط . إنه صعب لكنه ممكن أحياناً . إن فرانسيسكو غويا الذي سيأخذ بعد قرن ونصف القرن ، مكان فنان الملك في البلاط الإسباني قد وضع سمات قاتل في صور البورتريه لكارل الرابع وماريا لويزا .

لكن غويا طبع بركاني وشخصية صدامية الأمر الذي يبدو بجلاء كاف من كل سيرة حياته . فيلا سكتس طبيعة هادئة . فهو حتى لو انه غير بلغمي « فاتر » كما يبدو فإنه يهرب من الصدامات ، ويحتمل انه مقتنع بأن الحقيقة يمكن التعبير عنها دون استثارة التصادم . إن الفنان ، في التعبير عن موقفه ، سيبيدي حتماً الشعور بالمعيار ولن يتجاوز أبداً



أحد الأدنى الذي يفصل الأيماة اللطيفة عن الإيحاء الملح . في صورة البورتريه تكون لازمة أحياناً اثنتان أو ثلاث من النبرات الإضافية في النظرة أو من ثنيات الشفتين فقط كي يظهر التقويم بكل حزم . لكن الفنان أبقي هذه النبرات كي نجدها ونضعها بأنفسنا، بشعورنا وبخيالنا. يخل أن الحصافة هي تعبير عن الإحترام للنموذج لكنها في الجوهر تعبير عن الإحترام للمشاهد ، عن أهليته للتقبل . صورة النموذج لدى فيلا سكتس ليست تثبيتاً لمظهر خارجي بل هي كشف لشخصية . إنها أمامنا - وماذا بعد ؟ - ومن حقنا أن نحكم . إننا نحكم ما لم تكن نفضل تنبع بهرج الزينة . نحكم وندين راضين بقلبيتنا للاختراق دون أن نحسب حساباً ، إلى أن الحكم قد صدر قبل الآن ، صور قبل أكثر من من ثلاثة قرون وقد أصدره فيلا سكتس .

صور الفنان فيليب الرابع مع بلوغه العشرين وحتى بلغ الخمسين في مجموعة تمثل طريق حياة الملك منذ شبابه وحتى بدايات الشيخوخة، إنها سيرة حياة حقيقية مصورة ، لكنها سيرة فقيرة جداً إلى الواقع النفسي ، لأنها ليست سيرة للتبصر الروحي بل للإهتراء الجسدي والعصبي . ومع كل نيته الطيبة تجاه الملك ، الذي هو صديق بمعنى ما، لم يشأ فيلا سكتس أن يضع جدارات ليست في النموذج . يبدو جلياً أن المصور لم يكتشف لدى الملك تلك « السمات الانسانية العميقة » للإنسان طيب عطوف « التي اكتشفها لاسن . « صديق الفنون والنساء » . . . صديق النساء دون جدال . . . أما بالنسبة للفنون فمن العبث أن نقسر الحقائق . ولا يجوز أن ننسى أن القرن السابع عشر هو قرن أعياد البلاطات الصارخة ، التي صارت موضوعة وشكلاً من أشكال التباهي ووسيلة لتعظيم سادة أوروبا . وكان الفن في أكثر الأحوال إضافة ضرورية لتلك العروض الخاصة التي كلفت فيلا سكتس جهوداً كبرى وآخرها عرس ماريا تيريزا والودفيك الرابع عشر الذي انهكه غاية الإنهاك وعجل في وفاته .



فيليب رأس بيضوي ، ووجه منفر شاحب متطاول ، فكه الأسفل يبرز إلى الأمام ، ممتلئ الشفتين ، أنفه كبير متدل قليلاً ، نظرتة بلوّة غير معبرة موجهة نحونا أو مثبتة على المدى . جبينه المرتفع لا يدل على التأمل بل على الخواء - رجل لا يتحكم فيه العقل ولا الشعور العميق بل اندفاع الشهوات الجسدية ، الشبق ، والفروور ، رجل غير حازم ، متقلب الأهواء ، وتضايقه ، أحياناً ، معرفته لضعفه ، مع مرور السنوات التي تركت ميسمها على هذا الوجه يبدو وكأنه صار فعلاً أكثر أنسنة وأغنى محتوى لكن غنى المحتوى هذا غير عميق بل يسف إلى مستوى نبرات القنوط ، والسوداوية والتخمية والإعياء . هذه الإيقاعات ترن أكثر وضوحاً في الصورة الأخيرة التي اكملت السلسلة والمنتية عام ١٦٥٩ . متحرراً من بزته الرسمية الصارمة وكأنه قد نسي أيضاً أن يضع على وجهه التعبير المألوف للجدارة الملكية يمثل هنا الملك بثوبه الأسود البسيط وياقته البيضاء المتواضعة مثل رجل - إنسان بقي وحيداً مع نفسه ومعاناته . وللمعانة قوة قادرة على إضفاء النبل حتى على ملك .

لم يكن فيلا سكتس حسن النية تجاه كل نماذجه . ودرجة حسن النية لا تحددها مرتبة النموذج أو علاقاته مع الفنان . طابع الموقف يتعلق مباشرة بطبع النموذج المصور وبذلك التظليلات التي لا تكاد تلاحظ للتقويم تشهد بأن للمعلم عيناً حادة جداً بالنسبة لصفات معاصريه ونواقصهم . إن حدة النظر هذه تصير أحياناً مزعجة جداً للضحية ، كما هي الحال صورة الدوق أوليفاريس ، مع أن الدوق صار حامياً للفنان .

أوليفاريس عبقرى شرير لتلك الملكة البائسة التي بقدر ما تهزها العواصف يبدو عدم قدرة فيليب الرابع وعدم رغبته في إدارة شؤون الدولة فيها . وكى يفسح المجال للملك كى يعنى بشهواته ويعزله تماماً عن الإدارة جهز أوليفاريس قصر بوين ريتيرو والذي بذل فيلا سكتس جهداً غير قليل في تزيينه . إنه عمل دون جدوى فعلاً ، فبعد وقت غير طويل دمر الحريق قسماً كبيراً من البناء وفيه بضع لوحات للمعلم .



لم يحترق بوين ووتروا وحده . لقد شملت حرائق التمرد أرياف كاتالونيا وبورتوغاليا وهددت بالعصف فوق الأندلس وأراغون ، دون أن نتكلم عن خطر الحرب الخارجية المخيم . كي يدعم أوليفاريس هيئته المتهزة في تلك الفترة قام ببعض التحركات الدعائية الضخمة . وكان أكثرها ضحالة طلب صورة بورتريه من فيلا سكتس .

نظراً للوضع المضطرب كان على الصورة أن تبرز الدوق قائد جنود واستخدمت لذلك معركة قد انتهت سابقاً عند فوينتيرابيا . لم يعترض الفنان على هذه النزوة ، بل ويفرنا أن نزعّم أنه قد قبلها بفرح شرير . فعلى الرغم من صورة الحصان الجامح ، المنتصب على خلفيته ، وعلى الرغم من ملابس النموذج القتالية الموحية ، لا يوجد في اللوحة ما هو حربي . إنها أقرب إلى تحويل الجد إلى هزل منها إلى القتالية والبطولية وأما دروع أوليفاريس فكأنما هي مدعوة لأن تذكر بأن الجبة لا تصنع ملكاً . هذا الجذع السمين قد يبدو واقعياً في مكتب من مكاتب البلاط ، أما هنا ، فوق الجواد الهائج وعلى خلفية الحرائق البعيدة فإنه يبدو مضحكاً ببساطة في تمظهره المسرحي ، فكأنما الفنان يقول لنا « هذا الرجل ليس في مكانه » . وليست هيئة الوجه بالأحسن وصفاً ، وجه معلوف تهدل لحمه شيخوخة ، منتفخ ، مستبد ، محب للسلطة ، ملتفت نحونا بعض الشيء بنظرة استعلاء مستريية . هذا لا يمنع اللوحة من أن تكون بارعة التصوير للشخص والمشهد الخلفي . كل ما فيها بارع . لكن الرجل من نوعية دنيئة . هذا الإنسان ليس في مكانه فعلاً، وسيصح ذلك جلياً حتى للملك . فبعد بضع سنوات من تصوير فيلا سكتس الصورة سقط أوليفاريس من الحصان .

الأكثر براعة تشكيلية والأقل رحمة كوصف هي بورتريه اينكونتي العاشر - إحدى روائع فيلا سكتس والأقوى بين صورته البورتريه . قال جوشوا ارينولدس هذا « أفضل عمل إيدامي تصويري في روما كلها . » إنها جملة جريئة حقاً إذا أمرنا اهتماماً إلى الكنوز الفنية التي جمعت في



المدينة الخالدة . لقد ذهل شوبنهاور بقوة التعبير فأحس انه « امام مهيمن أرضي . » يوستي ، في أسلوب موضة زمن الحياتية ( بيوليزم ) يؤكد ان الفنان قد صور « نغم الأعصاب ، نوعية نسغ الحياة ، وتناسب الحديد ، والمرارة في الدم ، الحذر والجنون - في الدماغ . » ويرى ايوليت تن ان هذه هي « الرائعة بين كل صور البورتريه » التي أبدعها التصوير العالمي : « على كنبه حمراء ، فوق وشاح أحمر ، أمام ستارة حمراء ، تحت قبة حمراء - وجه أحمر لأحمق ، لتحذلق منهك ، فاصنعوا بهذه الأشياء لوحة لا تنسى . »

قيل مرضاً إن تن قد أصدر الكثير من التقويمات وسيكون بعضها صحيحاً وفقاً لقانون الإحتمالات . والنتيجة في الجوهر تتبع لمصدر الإعلام . حين يكون المصدر سيئاً أو غير موجود ، وعلى الفيلسوف ان يضع بنفسه تعليقاته علينا ان نكون مستعدين لكل المفاجآت .

إن كتابه المشهور « فلسفة الفن » الذي يعاد طبعه حتى اليوم هو ذو قيمة دون جدال كنموذج لعلم الجمال التجريبي ، أما كت تحليل ملموس وتقويم فإن هذه الفلسفة في حالات كثيرة ، كما ذكرنا ، هي نموذج للهواية الواثقة بنفسها . إن تن في وقوفه ، وجهاً لوجه مع العمل الإبداعي يظهر عاجزاً في حالات غير نادرة عن أن يلاحظ ما هو ظاهر للعيان ، دون أن نتكلم على عدم خبرته التشكيلية . كأنه غير مؤهل لأن يرى ان وجه البابا ليس أحمر قطعاً ، أما بقية « الأحمر » فهي مختلفة جداً من حيث النغم فلا يمكن تحديدها بنعت واحد ، وليس مصادفة انها تحمل تسميات مختلفة تماماً في لغة التصوير . لكن هذه توافه امام حقيقة ان تن لم يستوعب الأساسي في طبع صاحب الصورة ووصل إلى حيث يقدمه لنا « منهاكاً » و « أحمق » .

ثمة مؤلفون آخرون ، دون أن يستعرضوا مثل هذا الجهل ، يخيل لنا أنهم يشرحون الصورة شرحاً خاطئاً . يشير فيراري ، بشيء من الصواب ، إلى ان فيلا سكتس لم يسع « إلى تملق مثل هذا النموذج



غير النبيل . « لكنه يبالغ جداً في هتافه : « ومع ذلك فأية جدارة واي مجد أعطاه . « ذاك هو الطرف الأقصى الآخر . « اينو كينتيي العاشر » ليس أحق ولا تبدو عليه الجدارة والعظمة . إن تألق هذا الشكل ذو طبيعة مغايرة .

طبعاً ، ليس اينو كينتيي العاشر ، إطلاقاً ، نور الحكمة ، ولم توجد مثل هذه الأنوار في تسلسل البابوات وليست ضرورية . إن ما كانت تحتاج اليه الكنيسة في القرن السابع عشر هو شخصيات قوية ، مخلصون دون تردد للدوغما . فقبل بضعة عقود لا أكثر هاجمت حركات لوثر وكالنين ومونتسر الدوغما من جهات مختلفة وقد زعزعوا جدياً الإيمان بها . اينو كينتيي العاشر هو حامي الكاثوليكية الفيور من كل الهرطقات المحتملة الحقيقية منها وغير الحقيقية . من الأعمال الصغيرة التي جعلته يبقى في التاريخ « حرم » مؤلف « افغوستين » ليانسينيوس ، والد ما يدعى اليانسينوسية . ولحسن حظ يانسينوس أن كتابه قد صدر بعد وفاته ، فقد طالته عدوى المرض لايدي التفتيش الطويلة .

لا يمثل البابا قطعاً « نموذجاً غير نبيل » إلا إذا اعتبرنا أن النبيل هو فقط طراز محتشم وطيب للأب الروحي . أحد نجاحات فيلا سكتس هو استعماله المعطيات الفيزيائية الحقيقية لنموذجه - التي تبدو بالمناسبة نبيلة جداً - لقد نجح المصور في تقديم الصور المناقضة تماماً لما يمثله الأب الروحي المسيحي الطيب . النظرة غير ودود بقدر ما هي ثابتة ، الحاجبان ملتويان بعدم الثقة ، الشفتان الدقيقتان تعبران عن القسوة ، توتر ما معاد وقوة فظة تشع من كل الوجه ، من تلك الجمجمة المتينة ، من خط زاوية الأنف الحاد ، من اللحية الصغيرة البارزة إلى الامام ، المحاطة بشعر قليل ، وحتى من الأذن المنتصبة . البابا مستند بكلتا يديه على عرشه وكأنه مستعد لحمايته من التعديات ، وتمظهره « بوز » متوعد بقدر ما هو مهيم ، وفيه شيء من تمظهر كلب متحفز .



أحد نجاحات فيلا سكتس التصويرية أنه على الرغم من أن ملابس الدانتيل والحريير التي يرتديها البابا تعكس الضوء أشد ما يكون العكس فإنها مع ذلك لا تجتذب العين بقدر ما يجتذبه الوجه . حيثما دخل نظراً الصورة فإنه سيتجه حتماً إلى الوجه ، وإذا وصل مرة إلى هناك فمن الصعب انفصاله عنه . إن هذه القوة الشيطانية الصادرة عن هذا الوجه تجعل الإنسان يسأل ، ترى ألم يحسب الفنان حساباً لكونه وضع الشيطان نفسه على العرش البابوي .

وأخيراً ، قد يكون رينولدس على صواب . فإذا لم تكن أفضل عمل إبداعي تصويري فإن أفضل « بورتريه » في روما على الأقل هي لوحة إسباني . وأمثال هذه اللوحات ، على الرغم من أن أحداً لا يستطيع إنكار قوتها ، لم تكن جذابة كثيراً لبعض الشارحين الذين كانوا يكتبون بالإشارة إليها ثم الانتقال إلى شيء مريح أكثر . مريح ؟ تصوير فيلا سكتس هو كل شيء لكنه غير مريح . لكن بعضهم لا يرى ذلك . ليس مصادفة أن الكثيرين من المؤلفين يهتمون كثيراً بصورة البورتريه لنساء البلاط ، مقتنعين بأن الفنان يظهر فيها شهامة ويصل إلى الغناء للجمال . أو هام . الجمال – الفيزيائي أو الروحي – يصعب تصويره حين لا يكون موجوداً . وهو ليس غائباً تماماً في الواقع ، بل هو في الملابس المترفة . وهذا في نظر العديدين من نقاد الفن بلوى لا يعرفها سوى الله ، لأنهم يهتمون بالملابس أكثر من اهتمامهم بالوجوه – إذا لحظوه عموماً – بالانسجامات اللطيفة أكثر من اهتمامهم بالتعبيرات الأصعب تحديداً . هاكم مثلاً ما قاله بول لوفر حول « بورتريه » الطفلة ماري تيريزا : « هذه أروع سمفونية للألوان ، مصنوعة بكاملها من الدمقس ، من تظليلات رمادية وحمراء . . كم هي فاتنة بمحتواها ووضاء وعذبة هذه الهارمونيا من الأحمر والفضي الرمادي ، حيث تلتصق هنا وهناك وتكشف بحصافة بعض الحلبي ، بعض عقد الضفائر ملموسة بالنغم الأكثر حياة . نقطة . لا أكثر . لو لم يكن الشرح مزوداً بأكثر من نسخة مطابقة لصعب على القارئ أن نفطن إلى قصد المؤلف ، أهي ملابس مرمية على كرسي ، أم هي ملابس تحل فيها امرأة إضافة إلى الحلبي .



الأكثر إثارة للفضول هو أنهم ينتشون بقدرة الفنان على تصوير الملابس المترفة كأنما لا يلحظون أن الملابس لم تصور قطعاً كفاية بلداتها .  
لقد استغل فيلا سكتس لغاياته شوق البلاط إلى الأناقة ليرز في حالات غير نادرة التعارض المرعش بين تأثير الملابس الصارخة وعادية الوجوه ، تلك الوجوه البائسة ، الخاوية من التجارب الإنسانية الجامدة بخواء تعبيرها والصارخة بعلائم الإنحطاط . وحتى المؤلفون الذين يتلطفون باعارة بعض الإهتمام إلى ما في الفساتين من مخلوقات فإنهم بعيدون عن التفكير بأي انحطاط . يحدثنا جاك لاسن حول صورة الملكة ماريانا حديثه عن صورة مذهلة - امرأة نضرة ، « تتألق شباباً وعافية » و فيراري يكتب حول صورة أخرى : « كانت ماريانا تبرز أجمل زينة للبلاط في مدريد . » « يمكن أن تصور في انطولوجيا أجمل النساء اللواتي صورهن فيلا سكتس . » الحقيقة هي أن مثل هذه الأنطولوجيا غير موجودة . إن صور بورترية البلاط التي صورها الفنان لم تصور على العموم نساء جميلات ، ويحتمل أن يكون السبب عدم وجودهن في القصر . فيلا سكتس مع نماذجه النسائية ليس الطف منه مع النماذج الرجالية ، ماريانا « تتألق عافية » بفضل المساحيق من أبيض وأحمر وقد أظهرها الفنان بتطفل كاف . وقد دحض فيراري لاسن بهذا الشأن إذ دعا ماريانا « دمية ملكية ، مزينة بأحمر الشفاه » و « صنماً متعالياً » . لكن محبوبة فيراري - ماريانا تيريزا - غير مختلفة كثيراً . صورها الفنان في تمظهر اندمية ذاته تقريباً وبالتعبير الخاوي ذاته مبرزاً عدم جاذبية الوجه بجلاء . يؤكد الناقد حقاً أن فيلا سكتس « لا يبحث عن التعبير النفسي لكنه بالفطرة يختار من لوحة ألوانه التناسق النغمي الذي يوائم نماذجه أفضل مواعمة » .

« يوائم » - يوائم ماذا تحديداً ؟ لون الجلد ؟ أم العينين ؟ إن فيلا سكتس يبحث عن النفسية ويصورها كما يجدها : نفسية دون نفسية ، نفسية خواء روحي ، خواء ، يكون مخيفاً أحياناً . قد يحتقر الإنسان هذه الدمى المحرومة من الروحانية أو قد يشفق عليها لكنه لا يمكن أن يعجب بها بحال من الأحوال .



إن صور بورتريه نساء البلاط ، وكذلك صورة الدوق اوليفاريس  
وصورة البابا اينو كينتيي العاشر مثلها مثل اللوحات التي تضم الاقزام  
وهلافيت الملك تشير فينا انطباعاً ضاعطاً بأن الفنان كان محكوماً طوال  
حياته تقريباً بأن يصور ، اكثر ما يصور ، الانحطاط البشري - نفسياً  
وجسدياً . لان جنس الملوك لا يحمل من سمات الانحطاط أقل مما  
يحمل الاقزام المنحطون ، مع أن المعلقين لا يرون ذلك .

ماتت الملكة باكرا فتلتها ولىة العهد الشابة بالتازار كارلوس احد  
انجوه الفاتنة النادرة وسط معرض النوحوش ذاك . تزوج فيليب الرابع  
ماريانا النمساوية الشابة جدا التي هي قريبته والتي كان قد اختارها  
لتكون زوجة لابنه . ومات ولي العهد الآخر فيليبي بروسبير ايضاً غير  
مسن . وخطبت الطفلة مارغريتا وهي تقارب الثامنة من عمرها . لقد  
تزوجت اختها ماريا تيريزا وهي يافعة . يقال لنا ان هذا الجنس الملكي  
هو ضحية لظروف كثيرة قاسية ، للموت والدمار ، في حين هو في الواقع  
ضحية اكبر لعمليات انحطاطية ناتجة عن العديد من الزيجات المبكرة  
غير المناسبة او المختلطة الدم وعن المزيد من الإنعزال والإهتراء الأشد  
خطراً في مناخ من الكسل والفجور .

مهما يكن الإنسان رزينا فإنه إنسان ، ويبدو أحيانا أن الفنان  
بختنق في عالم المسوخ والملقين روحياً هذا . ورغبة منه في ان يكتشف  
شيئاً انظف وانزه التفت الى الاطفال . وفي سعيه الى لمس المشاعر  
الانسانية وجه نظره نحو أباس افراد البلاط - الهلافيت . صور بورتريه  
بالتازار كارلوس ، فيليبه بروسبير ، والطفلة الصغيرة مارغريتا تكشف  
لنا دفء الفنان الحنون الذي لا يندر أن يدعى دون شعور . في هذه  
اللوحات حب خفي ، وتحس فيها نبرة الأسى . إنهم اطفال محرومون  
من الطفولة الحقيقية ، مزنوقون دون رحمة في ملابسهم الصارخة ،  
محاطون بحاشية كاملة من المعلمات والمربيات ، منذورون لتربية ومراسم  
وُديان الى فقدان الشخصية والانحطاط .



الإنحطاط موجود لدى الهلافيت والاقزام لكنه جسدي وحسب في بعض الحالات . اذا لم يكتشف روبري في هذه الصور شيئاً سوى « الحماسة الموروثة » و « التعالي » واذا كان راي جان كاسو هو ان « الكلب انبل من القزم » فإن ذلك ينم عن عدم الاهلية لالتقاط الفكرة الفنية حتى حين يعبر عنها بوضوح كاف . . أكان على فيلا سكتس ان يبدع العديد من اللوحات فقط كي يرينا عياناً ، وتحديداً ، ان المسخ له هيئة مسخ . لقد عرض المصور شيئاً آخر ، وكي نلتقط هذا الشيء لا تكفي النظرة السطحية .

إن عادة ان يربوا ويعتنوا - مع كلاب البلاط - بمختلف الهلافيت والاقزام او المخلوقات غير السوية عقلياً هي نتيجة السعي الى ان يبددوا بآلة طريقة ، الملل القاتل ، هذا المرافق الازلي لكل الكسالى . لكل واحد من هؤلاء التعساء دور ما يبتكره بنفسه او يفرض عليه ممن حوله ، يعبر عنه ببزته او بسلوكه ، او بلقب تهكمي . يكونون احياناً مدللين لكنهم دائماً كائنات محتقرة ، ملزمة باضحك اسرة الملك حتى حين لا يكونوا راغبين في الضحك ، وان يلعبوا دور البلهاء حتى لو لم يكونوا كذلك . تهينهم الطبيعة مرة ويبقون مهانين من الناس الذين يعتبرون اسمى كثيراً لفضائلهم .

في سلسلة من صور البورتريه البارعة ( « فرانسيسكوليتسيكانو » و « ديفو دي أسيدو » و « سيباستيان دي مورا » و « الهافوت كالا باسيلاس » وغيرهم ) صور فيلا سكتس هؤلاء البؤساء من جانب غير متوقع يساعدنا على ان ننظر من خارج الواجهة الخارجية كي نكتشف العذاب الانساني لدى ذلك الذي صار مضحكا ، والتفكير الانساني لدى ذلك الذي يعتبر فائق الذكاء كي نفهم لا بالمحاكمة بقدر ما بالقلب ، ان املنا اناساً احياء ينظرون الينا بما يكاد يكون الما خفيفاً او بابتسامة وجلى ، ويظلمون بشراً على الرغم من قسوة القلب التي أعدت لهم دور الحثالة .



وها نحن من جديد نرى قاضياً في المراقب الفطن الذي يقف في زاويته منتحياً عن النظرات المتطفلة . وها هم الهلافيت المحتقرون يقفون امامنا اكثر إنسانية وإثارة للعواطف من رجالات البلاط . « عين حادة » - يقولون . « يد لبارع » - يقولون . صحيح . لكن الدرب من عين فيلا سكتس الى يده يمر عبر قلبه .

أحياناً يخفي الحساس مشاعره بغيرة . خصوصاً اذا كان محكوماً بأن يعيش في وسط لا تحترم فيه المشاعر بل تثير السخرية . من النادر أن تلتقط عواطف المعلم على السطح ، لا لأنها غير موجودة بل لأنها تنبض في طبقات العمل الإبداعي العميقة . المشاعر المكنوزة مثلها مثل كل الكنوز تظمر عميقاً . لا تضايق . يجب أن تكتشف . اذا ملكنا الحس لاكتشافها فلا يصعب أن نلاحظ أن الإنسانية قائمة في أساس كل نتاجات فيلا سكتس . هذه الإنسانية هي القاضي . منها يأتي التعاطف ومنها تأتي الادانة . وهي تجد تعبيراً عنها حتى في معالجة المواضيع التي تبدو وكأنها غير موائمة للعواطف الإنسانية . حين كان على المعلم أن يضع « تسليم بريداً » ( أو الرماح ) كان ينتظر منه أن يخلد صفحة مجيدة من المسيرات الإسبانية الظافرة . وبدلاً من أن يبدع الفنان مشهداً من مشاهد البطولة أبدع مشهداً إنسانياً . لقد صورت اللحظة التي قدم فيها يوستين دي ناساو رئيس الهولنديين المغلوبين مفتاح المدينة المحاصرة الى المنتصر - الجنرال سبينولا . لكن وجه المنتصر لا يبدو عليه الاعتزاز والرضا بل التعاطف القتالي وتوقف يده بإيماءة ودود دي ناساو من الانحناء الزائد . لدينا المبرر لأن نفترض أن الأمور لم تتطور في الواقع بمثل هذا الفساد . لقد أظهر المنتصرون الأسباب كل وحشيتها في هولندا . ليست الأحداث التاريخية التي لم يستطع فيلا سكتس أن يكون شاهداً عليها هي ما يعنينا الآن بل سعي الفنان الى تفسير أكثر إنسانية .

أن مغزى « الرماح » واضح وضوحاً كافياً فلا يستثير شروحا متعارضة ، لكن يحدث كثيراً أن بعض النقاد لا يبذلون جهداً لمناقشة



المعنى بل يميلون الى أن يروا فيه تعبيراً عن موقف انساني دائم . وبدلاً من ذلك تدور الآراء حول مسألة التأثيرات المحتملة والاستفادات المستعارة اذ يخيّل للكثيرين أن من غير المحتمل أن يخلق مصور بورتريه مثل هذه اللوحة الكبيرة بكل هؤلاء الأشخاص المنظمين جيداً . فكانما في اللوحة تصور خطوط عمودية لغاية من الرماح تبدا كلها من رمح . وكما لاحظ أوريغا بذلكاء : « يكفي أن يكتشفوا لوحة ما فيها رمح منتصب كي يعلنوا انها تسبق لوحة فيلا سكتس » .

مع كل فريدة تفسير « تسليم بريدا » فلن اللوحة قد صنعت بناء على طلب من البلاط . إن سعي المصور إلى التخلص ، ولو مؤقتاً ، من دائرة المواضيع البلاطية أعاده الى أبطاله سنوات الشباب ، الى أناس من الشعب . وسواء عمل فيلا سكتس بدوافع قديمة او ميثولوجية فانه كان يجد دائماً طريقة لتضمين هؤلاء الأبطال في عمله . في « السكارى » باخوس محاط بفلاحين اسبانيين . في « والدة الإله مع القديس ايلديفونس » صور فتيات سيفيليا بدلاً من الملائكة . في « مينيب » و « ايزوب » نرى صورة فقراء مدريد . انه لانجذاب عجيب حقاً الى « بسطاء الناس » لدى فنان ملكي . يمضي فيلا سكتس قرابة أربعين عاماً في القصر دون أن ينسى أن الحياة الحققة وأن الناس الحقيقيين خارج القصر . وستكون لوحته الكبيرة الأخيرة هي رجوعه الأخير الى موضوع أمور الحياة العادية . تلك اللوحة المشهورة المدعوة « الفازلات » - الرائعة كتصوير - تقودنا في المعمل الملكي للسجاد الباريسي وحتى النظرة السريعة تكفي كي تقنعنا أن فيلا سكتس يكتشف في النساء اللواتي من الشعب المرتديات ثياباً متواضعة والمستفرقات في العمل ، من الجمال أكثر مما في « انطولوجيا حسناوات القصر » المترفة .

وإذ ليس من مهمتنا استطلاع كامل عمل المصور سنسمح لأنفسنا بالوقوف عند واحد فقط من الأعمال الإبداعية - وهو تحديداً من فلك



القصر - وقد أنجز قبل « الغزلات » بثلاث سنوات . إنها لوحة « مينيني » المذكورة سابقاً . ( « المهلبات » ) أشهر لوحات فيلا سكتس التي تعتبر أسمى إنجاز في إبداع الفنان وليس فيه وحده وحسب . يعتبرها جان كاسو « إحدى قمتين أو ثلاث قمم في التصوير العالمي . » ونمة ، طبعاً ، آراء معاكسة . فروبير ريه لا يبذل جهداً كي يذكر « مينيني » وحتى كتسمية . نتوقف عند هذا النتاج لا بسبب صيته الرفيع ولا بسبب المقاييس الكبيرة بل قبل كل شيء لأنه الوحيد تقريباً الذي نكتشف فيه صورة المعلم . ونقول « تقريباً » لأن المسألة موضوع نقاش . يؤكد بعض الدارسين أن الفنان مصور في لوحات أخرى مثل « كوبيا » أو « انحناءة الحكماء » وفي صورتين بورتريه أيام الشباب ، ولا يوافق الجميع على هذه الآراء ، لقد تعامل فيلا سكتس مع ما يكفي من النماذج ولم يكن لديه سوى القليل جداً من وقت الفراغ للتحديق إلى المرأة . وأخيراً - هناك رد الفعل الأذلي ، أن تبقى في الظل ، ونمحو ذاتك .

وهو هنا في الظل في « مينيني » أيضاً . لكن ظلال المعلم دائماً تشف شفافية كافية بحيث تلتف الصور بدلاً من أن تخفيها . يصل بعض المؤلفين إلى حيث يقومون اللوحة كصورة بورتريه متفردة ، في حين يفضل آخرون التردد وطرح الأسئلة . يكتب شارل دورتولنيه . « ليس سهلاً أن نحدد موضوع هذه اللوحة أهي بورتريه للطفلة مارغاريتا مع مربياتها وحاشيتها أم هي بورتريه لفيليب الرابع وزوجته ، أم هي بورتريه للفنان نفسه التقطت لحظة وضعه هذا النتاج ؟ » .

لا هذا ولا ذاك ولا ذلك . وكي نبداً بالثالث سنسمح لأنفسنا بالقول إنه الأسخف إذ كي « يوضع هذا النتاج » كان على الفنان أن يقف في مكاننا لا أن ينظر من ناحية ظهره إلى المشهد الذي يجب أن يصور من الأمام . وسخيف بالقدر نفسه القول بأنها صورة ملكية ثنائية إذ لم يأخذنا مكاناً هاماً في اللوحة بل ينبغي أن نتفحصها جيداً كي نلاحظه ،



فكأنه قد صور منعكساً في مرآة معلقة في عمق الصالة . كما أن الفرضية الأولى ستسقط لسبب بسيط وهو أنه لو تعلق الأمر بصورة بورتريه للطفلة وحاشيتها لكان على المعلم أن يكتفي بالطفلة وحاشيتها دون أن يضيف إليها الصور الأخرى . نفسه ، الثنائي الملكي في المرآة ورجل في المستوى الأقصى وقد صور في إطار سطح الباب القائم .

ثمة مؤلفون يضعون في تحليلهم إفتراضاً رابعاً ، يكتب دوبون وما تبيه « الحياة هنا لا تعبر عن شيء . هنا توقف الزمن ، تثبيت بصري للحظة التقت فيها كائنات دون مصير ، غير مرتبطة بماض ، ولا تحمل أي مستقبل . لا مكان للفرح ولا للحزن . لا شيء سوى تكوين أوركسترا غير عادية للنور ، لا شيء سوى عبقرية فريدة للألوان ، تطرح فوراً الموضوع خارج اللوحة وتضفي على النموذج واقعية ، لا مكان فيها للشعور » .

هذا تبسيط للأشياء . فما دام الموضوع مرمياً خارج اللوحة فمن العبث أن نبحث عنه فيها . وما دامت الحياة هنا لا تعبر عن شيء فمن غير المفيد أن نبحث عن علاقة مع الواقع . وما دام الشعور لا مكان له فلا مغزى لأن نتكلم على معاناة المؤلف . يبقى علينا أن نعى بتكوين جوقة النور والألوان وحدهما بنفسيهما ووحدهما لنفسيهما ، كتثبيت بصري لإحدى اللحظات . الأمر بسيط .

لكن الأمر ، قطعاً ، غير بسيط إلى هذا الحد ، ففي اللوحة موضوع وفيها جو عاطفي ، وموقف مؤلف ، وخلاصة حياتية وأشياء كثيرة أخرى . إنها لوحة ذات موضوع معقد جداً لكنه غير ملفز .

امامنا صالة واسعة مرئية من نقطة إبصار ومصورة بأسلوب لا يجعلنا نحس دفعة واحدة بالمسافة بل يتكون لدينا انطباع باننا ضمنها . مسألة المسافة فائقة الأهمية في التصوير الكلاسيكي . وإذا أكد بعض مشاهدي « طواف ليلي » أن اللوحة تتحرك نحوهم ، وإذا سأل آخرون أمام « مينيني » « أين هي اللوحة ؟ » فذلك يعود بدرجة كبيرة



للمهارة في تنظيم المسافة . كأنما قد فقدت أهميتها ، فيما بعد ، بعض جوانب هذه المسألة . رفض بعض الفنانين دور الخط البصري وأخرج غيرهم من الاستعمال الإبصار الجوي وانصرف آخرون الى تجريب أن « يحللوا » أو « يركبوا » المسافة بينما نشر سواهم أن السعي الى بناء المسافة هو ضلال صرف إن لم يكن احتيالا ، وأن اللوحة في الجوهر ذات سطح مزدوج القياس مغطى بالألوان ولا حاجة لأن نخدع الناس بأنها شيء مختلف عن ذلك أيا كان . المسألة أوسع من أن نوفيها حقها ، ومع ذلك ففي هذه المسألة كما في العديد سواها يبقى الإنسان مع انطباع بأنه مع كل الإقناع الظاهر لبراهين معينة فإن التبسيط المستمر وحتى حذف قضايا التصوير الكلاسيكي تقود تدريجاً بعض المؤلفين المحدثين الى حيث يضعون انفسهم خارج التصوير . اليس الفنان المعاصر ملزماً بأن يبني المسافة وفق تصورات رمبرانت وفيلاسكتس مع أن في هذه التصورات ما هو موضوع خلاف . توجد تناولات تستطيع بوساطة تنظيم مناسب للقيم التشكيلية أن تجعل المسافة ، إن لم تكن بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ، موحى بها إحياء . ثمة تصورات إبداعية تجعل البقعة اللونية المسطحة كافية كوسيلة تعبير للفنان . إن قضايا التصوير قد وجدت في الماضي وستجد مختلف الحلول . وهذا طبيعي ، يكفي أن نحمل في انفسنا شيئاً يستحق أن نجهد من أجل التعبير عنه . وإذا فقد هذا الشيء ، فلا مغزى لأن ننقل بأي شكل الى المشاهد خواءنا الداخلي – عبر المسافة أو عبر البقعة المسطحة .

وفيلاسكتس كإنسان أبسط قد استخدم إمكانات الخط وعلم المراتب الهوائية كي يبني المسافة في « مينيني » – بإبداء خطوط المسكن نفسه التي تقويها الإطارات العمودية والأفقية المعلقة على الجدران مع التوزيع الماهر ومتعدد المستويات للشخص ، مع الاستعمال الماهر للنور الذي لا يلعب دوراً واحداً في هذه اللوحة . القسم الخلفي من المسكن يفرق في العتمة ويتكون لدينا في الوقت نفسه تصور بصري للعمق بفضل مسطح الباب القائم في العمق المفتوح على سلم ما مغمور بالضوء .



الجدار الذي في العمق ، حيث الباب ، يحدد المسافة أمامنا . لكن ثمة مسافة خلفنا أيضاً . قد يقول قائل : « لكنها غير عائدة الى اللوحة . » هي كذلك ، لكن بالمعنى الحرفي وحسب إذ نحس أننا تابعين للوحة . الفنان منتصب أمام قماشه وفي يده لوحة الألوان والفرشاة في اليد الثانية وقد وجه نظره الى ناحيتنا لكننا ندرك سريعاً أنه لا ينظر إلينا بل الى نماذج ، الثنائي الملكي وقد انعكس في المرآة المعلقة على الجدار الذي في العمق . الفنان يرسم في هذه اللحظة هذا الثنائي ، ولأنه غير موجود بيننا فهذا يعني أن الفنان وراءنا . وهكذا تحدد المسافة من الامام ومن الورا ونبقى نحن ضمن حدودها ، نبقى ضمن مسافة اللوحة .

وماذا تفعل تلك الفتاة الواقفة بين الفنان وبيننا ، وسط المشهد تماماً ، في القسم الأكثر إنارة والى الامام حيث ندرك حالاً أنها تمثل مركز اللوحة ؟ إنها تفعل تماماً ما نفعله نحن . تنظر . لكنها لا تنظر إلينا بل الى أمها وأبيها ، الثنائي الملكي ، الذي نرى صورته في المرآة . المرآة القزم الى يمين المستوى الامامي تنظر أيضاً الى ناحيتنا ، في حين يقف الطفل 'قزم أمامها يدفع بقدمه الكلب الخامل . المربيتان قرب الطفلة تنظران اليها . المربية التي في المستوى الخلفي توضع امراً الى الخادم الواقف باستعداد ناظراً الى اليمين ، في حين يلوح رجل ما في العمق قرب الباب المبرز يهبط السلم وقد التفت إلينا . هذه النظرات ذات الاتجاهات المختلفة المرسومة طبقاً لتمظهرات أصحابها تقيم محاور للعلاقات المتبادلة ولروابط تفكير بيننا وبين الأبطال من ناحية ، وبين الأبطال أنفسهم من ناحية أخرى ، وتحكى لنا في الوقت نفسه مغزى ما يجري فنهم لا ما يحدث الآن وحده بل نحس غيره مما يحدث قبل قليل . إن الزمن لم يتوقف في اللوحة بل اكتسب امتداداً وصار فحوى اللحظة موضوعاً .

ليس مصادفة أن يكون الباب الذي في الزاوية مفتوحاً . إنه يوحي لنا بأن الطفلة مارغلريتا قد اندفعت توالى من هناك الى المكان وقد تبعها



حاشيتها ، ونرى الفتاة واقفة وسط الغرفة وقد أجفلت قليلا من التظاهر الاحتفالي لوالديها اللذين تقول ملامحهما المهيبة أن الوقت ليس وقت لعب . محتمل أن المربيّتين قد تبعتا الطفلة ووقفنا قربها تتكلمان بأمر وسط ما بين الصرامة التعليمية والخدمة في القصر . إن رأي كينيت كلارك حول أن « الطفلة ستصور مع والديها » ولهذا « يجب أن تجبر على التظاهر » هو رأي متعسف ويذكر بتلك الممارسة التعيسة لاستخدام العمل الإبداعي كسبب للتأليفات الحرة . يبدو جليا أن فيلا سكتس منهمك في عمله ولا يعبر أي انتباه للطفلة وأن النماذج التي يصوب اليها نظره في مكانها .

يوجه الفنان انتباهنا عبر مختلف التنسيقات التشكيلية الى الجماعة المركزية مع الطفل وكأنه يحرص على أن يوحى : هذا هو الواقع : حقاً ، إنه الواقع مع أنه لا شيء ممتع فيه كواقع - بنت صغيرة مدللة من حولها ضحايا نزواتها وهي أيضاً بدورها ضحية لمن حولها ، وقد تحولت الى مستند بلاطي لا لتحس حسنا بل لتبدو حسنا ، مظلومة من مهرباتها ومربيّاتها وهي تنتقم منهن طفولياً إذ تتلاعب بهن . وعموماً إن مشهد من يوميات القصر بلفظه الصغير وبالتصامات الصغيرة بين البروتوكول والأهواء ، يبقى الكلب وحده المنقطع الى نفسه ، غير مبال تجاهه . الكلب والفنان أيضاً .

ذلك لأننا بعد أن نشبع من هذا المشهد المركزي ومن الزينة النسائية وبعد أن نرى أن كل تلك الوجوه تكاد لا تكون أكثر تعبيراً من وجه ماريّا بامبولا ، المرأة القزم نوجه نظرنّا نحو الأقسام الأكثر قتامة من المسكن ، لنكتشف هناك الى اليسار الفنان المؤرخ لهذا اليومي وأسيره . صحيح اولياً أن النور في اللوحة يوجه الى حيث يجب أن يتوجه النظر أيضاً ، أما في « مينيني » فيكمن الجوهر في القسم الأكثر ظلاماً ، في صورة فيلا سكتس ، الشاهد والقاضي .



تصور المعلم ، بفطنة كما هي حاله دائماً ، منتحياً جانباً في الفبش في ثوبه المتواضع القائم المشرب بالحمرة وقد طرز على صدره صليب وسام سانتياغو - شارة لبعض الزهو الذي ليس من شيمة الفنان ، وقد أصبح فيلا سكتس بعد ثلاث سنوات فارس وسام اي قبل موته بقليل ، وقد يكون الصليب مرسوماً بيد سواه .

« سوداوي » كما قال بالومينو . ثمة في هذا الوجه ، فعلاً لوثة من السوداوية لكن أكثر ما يبدو عليه هو الدقة والسمو الروحي . إنه وجه مبدع ولا مبال ، منهمك في عمله وقادر على متابعته بمهارة على الرغم من اللفظ المحيط به . إنه مراقب حزين بقي وحيداً في الظل وقد تعود على احتمال هذه الكائنات الفارغة وقد حكم عليه بأن يحتملهم وأن يصورهم أيضاً . إنه من العباقرة القادرين على أن يحولوا الظروف السيئة لمصلحتهم . التعالي ، الزهو ، الكسل ، خفة التفكير لدى هذه المخلوقات الفارغة ، لهؤلاء الطفيليين والساقطين الذين وضعتهم طقوس مجتمع عبثي على فمة السلم الاجتماعي سوف تصور في سجل يفضح ويعري بقدر ما هو هاديء وموضوعي وصارخ ظاهراً ، سجل لنمط محدود ومعرض لأنماط وعادات يمكن مقارنتها بمعرض وحيد وضع بعد ذلك بكثير وبكثير من التنغيمات من قبل غويا العظيم .

هذه اللوحة المدهشة في الكثير من الجوانب قد تكون حقاً أعلى القمم في عمل المعلم . إنها إحدى الروائع التي ليس مؤهلاً لتدقيقها جزئياً سوى خيالنا . ذلك لأننا بقدر ما نمعن النظر الى اثنتي عشرة الاشخاص في هذه اللوحة الكبيرة الذين صور كلب بينهم فإنهم يبقون في الظل ، على الرغم من الضوء القوي ، كي تتجلى أمامنا صورة الرجل الذي في الظل ، تلك الصورة الغريبة للسوداوية والإحتقار ، صورة مهموم قليلاً ككل حكيم وعظيم وطبعاً ككل عبقر . إنها صورة عميقة



السحر وتكاد تكون جميلة بالمعنى المألوف للكلمة . مؤلفون آخرون يحبون ان نراهم جميلين امثال ديورر وفان دايك أو كوربيه : فيلا سكتس ليس مغروراً الى هذا الحد وليس خفيف الفكر الى الحد الذي يلح معه على الجمال الجسدي . إنه بين كبار المعلمين الذين يتحول فنهم من ناحية حدود الجميل والقبيح الى ذلك العالم الاسمى والاعقد حيث الرائع هو المقياس الاوحد للقيمة .









## العلمون الصغار

اليوم الخريفي يتجههم في الخرج فجاءة على الرغم من أن الوقت مازال مبكراً بعد الظهر . المطر ينهمر على الزجاج وكأن أحداً ما يدلق دلاء من الماء . إنه وقت مخيف فيما يخص النزهات لكنه رائع لزيارة معرض ما . تستطيع أن تكون مطمئناً فلن يقطع الزبائن كل دقيقة حديثك مع التاجر . وسيكون اهتمامه مكرساً لك كله .

واقول صراحة : إن التاجر لم يعرني أي اهتمام ، إذ كلن وراء مكتبه الضخم منشغلاً بمراسلاته . وكى أكون دقيقاً تمام الدقة ، فإننا لم نكن في المعرض بل في الطبقة الأعلى حيث كدست في المكنن الفسيح لوحات وصلت حديثاً ولم تصبح معدة للعرض حتى الآن . ينضع عشرات من اللوحات مسندة الى الجدار رحت أنظر اليها واحدة واحدة بشيء من السرعة حيناً وبشيء من الإنتباه حيناً آخر .

اقترح علي صاحبها سعيداً بكونه سيستطيع ان يقرأ بهدوء كومة الرسائل التي امامه . قل :

— أخرج ما يشير انتباهك وضعه جانبا .

كنت انا أيضاً مسروراً . فمن المتعب ان ينتصب احد فوق رأسك ، متتبعا كل ردة فعل تصدر عنك ويلج على إقناعك بأن هذه اللوحة جميلة جداً ، وأن تلك أجمل . لقد كتب احد الناقدین أن سوق فن التصوير قد يكون الاعمق والاكثر خفاء من حيث هو « بزنس » . وهذا صحيح



إلى حد ما ، لكن هنا كما في كل مكان ، يوجد باعة مختلفون ويوجد زبائن مختلفون أيضا .

أكثر المعارض مضايقة هو أكثرها انبساطا : مكان أو اثنان أو ثلاثة أماكن مترفة تعرض فيها دزينة أو اثنتان أو ثلاث من اللوحات في أطر محترمة مذهبة . وعن سؤال : ماذا يمكن أن يعرضوا عليك ، يأتي : الجواب عادة « هذا كل شيء » . . . أما عن السؤال : ما الأسعار ، فإنهم يقدمون لك لائحة أسعار مكتوبة على الآلة الطباعة . . . وإذا سألت عن « الجسم » الممكن فقد يكون الجواب هزة رأس سلبية أو قد تحظى - بعد أحاديث طويلة - «جواب فيه الكثير من القرف « حسناً ، حسناً ، عشرة بالمائة من أجل إرضائك » .

في باريس وحدها بضع مئات من هذه المعارض . لا أستوعب أحيانا كيف يمكن أن تقوم مثل هذه المؤسسات مع الأسعار العالية التي تطلب وندره البضائع التي تعرض . ومع ذلك تقوم . وقد يكون ذلك بسبب من ارتفاع الأسعار . إن ثلاث أو أربع لوحات تباع في الشهر تضمن بقاء الشركة . فمع المرض النفسي العام الناجم عن فقدان النقود قيمتها فإن توظيفها في قيم ثابتة ، ومع الارتفاع المستمر للأسعار في البورصات الفنية ، ومع المبالغ الخيالية لدى كبار التجار ، ومع الإيحاء المخدر « خذوا قبل أن تتضاعف الأسعار » الذي يؤكد مجرى الوقائع ، سوف يوجد دائما مسترون مستعدون لدفع المبلغ المطلوب من غير أن يطقفوه كثيرا .

لكن الرجل الجالس وراء المكتب قرب النافذة هو تاجر من طراز آخر ، كما أنني زبون من طراز مختلف . وكوننا قد تعارفنا أصبح ييسر الأمور أكثر فأكثر .

كنت قد سألته :

— منذ متى تدير هذا المعرض « غاليري » ؟



– منذ عشر سنوات .

– وقبل ذلك ؟

– أوه ، قبل المعرض كان عملي مختلفا تماما . تاجرت بسيارات الفرص « الأوكازيون » . بيعت أكثر من ثلاثين ألف سيارة . هل تتخيل ذلك ؟

– وكيف تحولت الى اللوحات ؟

– حين بدأت أهرم . السيارات ، كما تعلم ، عمل متعب .

– أفهم . لكن لماذا اخترت اللوحات تحديدا ؟

– أحبها . لست استأذا مثلك ، ولا أفهم الكثير من الأشياء لكنني أحبها . طوال سنوات رحت أشتري كل ما تيسر لي وما رأيته . جمعت مئات اللوحات من غير أن أقصد المتاجرة وإنما لمجرد أنها أعجبتني ...

– وذات يوم قررت أن تخرجها الى السوق ...

– آه .. لا . لم يتم الأمر بمثل هذا اليسر . لو بدأت بتلك التي لي لأفلسست سريعا . لقد أسعفتني المصادفة .

وحكى لي كيف في حينه ، إذ ذهب الى نيويورك ، من أجل المعرض الدولي قد حل بين جماعة ديوران ريول ، حفيد تاجر الانطباعيين الكبير ، وصادقه .

– كن في الجملة الناقد غاستون ديبل . ولأنهما كانا يتحدثان على الغداء وعلى العشاء حول اللوحات فقد ضقت ذرعا ذات مرة وبكل حماقتي تباهيت بأنني أمتلك لوحات . وسألني ديبل دهشا : « اي لوحات ؟ » فأجبته « لدي الكثير منها وهي متنوعة والحق في السؤال :



« أجل ، لكن لمن من المؤلفين ؟ » وقلت « أما هذا فلا أستطيع أن أقوله لك لأنني لم أعر اهتماماً للمؤلفين » وقال ساخراً « ألا تهتم لطراز السيارة حين تشتري السيارات ؟ » وأدركت أنني أخطأت ، وقلت مبرراً ذلك : « اشتريتها بأسعار زهيدة » . قال ديبيل : « هذا يثير المزيد من الشك في قيمة صفقاتك » وربما كان قد أراد أن يخرجني من الحرج فأردف : « إذا احتجت إلى نصيحة ، في يوم ما ، بعد أن نعود ، تستطيع أن تريني مجموعتك » .

— هكذا ضمننت لنفسك مستشاراً فنياً .

— آيه ... قيل ذلك بقوة . لم أكن في ذلك الزمن ، كما ذكرت لك ، فقد فكرت في أن أقيم معرضاً . لقد عذبتني فكرة أن أكون ما اشتريت سوى النفاية ، أو أن يكون لدي شيء حسن . ودعوت ديبيل مرة ولبى الدعوة بطيب خاطر . تفحص سريعاً اللوحات التي اشتريتها ثم أفرد منها ثلاثاً أو أربعاً وقال : « تستطيع أن تبيع ما تبقى كله لبائع العتائق في النحي أو أن تحرقه » ، « لكنني دفعت مالا » . قال : « أنت لم توظف مالك بل رميته » ثم أردف « إذا كنت تريد أن تشتري من غير أن تبدد نقودك فأنا أستطيع أن أقدم لك بضعة نصائح » .

— حسن أنك وقعت على ديبيل — قلت — فلو وقعت على ناقد من الطليعة ...

كان ديبيل نصيراً للتيارات القريبة من الواقعية . وكان حديثنا يدور بعد وقت قصير من سقوط التجريدية سقوطاً مدوياً في البورصات العالمية .

هز التاجر رأسه وقال : « لم يتهددني قط خطر أن أمضي وراء الطليعة . لست متخصصاً ، لكن هذا التصوير لا يقول لي شيئاً . وتبعت نصائح ديبيل . وبدلاً من أن اشتري عشر نقايات اشتريت مشهداً جميلاً »



لؤلف متمكن . وكما ترى ، فإنني لم أخطئ . اليوم صار كل هذا أغلى كثيراً ، إذا لم نقل إن الأعمال الجيدة تصبح أندر فأندر .

قلت له : « عليك أن تقيم تمثالا' لذييل هذا » .

— اليس هذا نصباً تذكاريًا ؟ معرض كامل ، يغص باللوحات الرائعة التي تستطيع أن تشتريها بأسعار زهيدة .

حتى أنه يمكن الكلام على زهد الأسعار ، لكن التاجر يبيع اللوحات وفق المبدأ الذي كان يبيع السيارات وفقاً له ، وهو « ربح قليل ، دورة مالية كبيرة » ومع مثل هذا تستطيع أن تتحاور حواراً أيسر من الحوار مع واحد من الأنماط العنيدة الذين يرون أن إثباتهم لسعر على اللوحة يعني تحوله إلى قانون .

هتف بي مرة صاحب المعرض وهو يشير إلى كومة من الرسائل والصور التي أفردتها جانباً :

— ها هم يعرضون أشياء بأسعار خيالية . أنت ، طبعاً ، لن تدفع مثل هذه الأثمان .

— لا أعرف عما يدور الكلام ..

— لن تدفع . أنا واثق من ذلك .. أعرف أسعاره .

— ومن يلزمك بأن تدفع ؟

— آه .. أنا لا اشتري سوى الأشياء التي لها شارب مضمون أو التي لن يتأخر قدوم من يشتريها . مضى الزمن الجيد القديم . البضاعة الرخيصة تصبح أندر . قد تكون انتهت .



نهض كي يرى ما انتقيت .. واقتربت اللحظة الأكثر عملية ، لحظة الصفقة - لحظة المساومة .

سألت : كم يساوي هذا الرأس من كاريير ؟

غمغم التاجر وهو يذكر الثمن :

لوحة جميلة جداً .

مثل هذه الملاحظات « لوحة جميلة جداً » ، « رسمة رائعة » و « عمل مدهش » يتلوها وفاقاً لعادة وظيفية حتى قبل ان يعرف اي عمل هو المقصود .

- وهذا الرأس الآخر من ماري لورانس ؟

تنهد المالك :

- الرأس الآخر ، يا للأسف ، له سعر مختلف تماماً ، الاختلاف ليس أكثر من صفر واحد في الآخر .

- وانت ترى ان هذه اللوحة أغلى ، حقاً ، عشر مرات ، من لوحة كايير ؟

- أنا لا أرى شيئاً . لو طلبت مني ، لما وضعت لا هذه ولا تلك في بيني . الأولى حزينة والثانية مصابة بفقر الدم ، الرأس الذي من لورانس ينسبه كل رأس آخر من لورانس . كلها لها هذه الوجوه « الموردة » . لكن ، ماذا تريد ، اليابانيون مفتونون بهذه الأشياء .

سأله بعد قليل : كم يساوي يوتريلو ؟

- إنه غالٍ . آسف ، فحتى لي يبدو غالياً .



بعد تراجع مماثل أصبحت زائدة الأمور الصغيرة الأخرى .

— وكيزي ؟

— شيء رائع ورخيص تماماً . أخذته رخيصاً ، وهذا يعني أنك ستأخذه رخيصاً .

ذكر الرقم بنعم محايد وكان الكلام حول مثل هذه الأمور الصغيرة غير جائز .

قلت له كي أغبطه :

— ومع ذلك فإن كيزي هذا أجمل من منظر يوتريلو .

أوما التاجر غير متضايق : هذا أحسن لك . خذ إذن الرائعة الرخيصة واترك لي النفاية غالية الثمن .

نظر إليّ بما يشبه الابتسامة وقال شبه حالم :

— آيه ، لو أن لديّ الكثير من الأشياء الرديئة من يوتريلو .

— لا ، لكنها رديئة حقاً . إنها من المرحلة الأسوأ من سلسلة منتجاته .

قال المالك : لو أنها من المرحلة البيضاء لكنت أغلى ثلاث مرات . فلنر ما اخترعت غير ذلك .

ورحنا نتابع تفحص اللوحات في المكان الدافئ المنار بمصابيح النيون ، في حين كانت السماء الخريفية القائمة تصب في الخارج سيول الماء على المدينة .



« لو أنها من المرحلة البيضاء » .. عو يعرف هذه الأمور على الرغم من أنه ليس أستاذًا . أثمن ما لدى يوتريلو هو المرحلة البيضاء ، وأثمن ما لدى فلامنك - الشقراء ، ولدى كيسلنغ يبحثون أكثر ما يبحثون عن مناظر طبيعية مع الزهر ، ولدى فوجيتا عن خيال الأطفال . ومانفن واحد من النوع الوسط يساوي أكثر ما يساوي عمل رائع من سيريا . وديورن واحد جيد لا يمكن أبداً أن يصل من حيث الثمن إلى المتوسط لدى غيومن . إن العنصر الأولي المفعم بسخافات أصول البورصة ، التي يعرفها كل تاجر عن ظهر قلب ، هو الأهم جداً « للبنس » الناجح من المهارة في تمييز العمل الجيد من الرديء .

قلت له كي أجد ما نتكلم حوله :

— أنت تضع ثمناً على لوحة برياشون هذه أغلى مرتين من ثمن اللوحة الأخرى وهي الأضعف من النواحي كلها .

أوما التاجر حسب عادته وقل : هي الأغلى عندك . خذ الجيد ودع الرديء لي .

قلت مصراً : لكن ، لماذا ؟

— لأن الأثمان لا تحدد من قبلي ولا من قبلك . الناس يفضلون بريانشون في المرحلة الأخيرة وهكذا الحال . هذا العمل الذي أعجبك وبدأ لك غالباً سابعه في أسبوع . أما الآخر . الجميل والرخيص فقد يبقى عندي شهوراً .

وكان صادقاً مع نفسه ، بالطبع ، كما كنت صادقاً مع نفسي إذ أخذ مشهداً شتائياً فاتناً منفذاً بمزاج رائق بسعر منخفض تماماً وأهمل عملاً آخر ، أكثر تأثيراً في خارجة ، لكنه أكثر سطحية ، من غير أن نتكلم في الثمن . ومع ذلك تبقى المسألة .



المسألة تبقى خارج نزوات السوق وتخميناتها ، والتي ليست الأهم  
منّا الآن غير ذاهبين الى السوق . وتبقى المسألة بعد ان ندرس اي  
عمل غربي حول تاريخ الفن في القرنين التاسع عشر والعشرين ، وكذلك  
ما يشبه ذلك من القواميس المتخصصة ومن الموسوعات ، حيث رتب  
وفق خيال ما بعض المؤلفين ، راعبوا وحشيين تماماً . إن المواقف  
النظرية والانحيات الشخصية والإذعان لجاذبية « الموضة » المعبر عنها  
بدوق متخلف ، وكسل عقلي ، وإطلاع مشكوك في أمره أو هو قاصر ،  
ببساطة . والأسباب ليست واحداً ولا اثنين ، بل كل هذه الأسباب  
مأخوذة مجتمعة ، لا يمكنها أن ترضينا كتفسير ، لأن بعضها يحتاج  
بدوره إلى تفسير .

إن الأمر لذلك والحقيقة حاضرة . فإذا ما حصل العديد من كبار  
المعلمين ، مع غض النظر عن تضارب التقويمات ، على مكان لائق وكان  
وكان بينهم - الأكبر والأصغر - فإنهم ضحية مثل هذا المسير حتى تبدأ  
نشك في جوهر حقيقة بعض المعايير التي ، مع أنها بوجوازية ، هي إلى  
حد ما ذكّة . وهذا لا يخص الفن المعاند إلى الزمن الأحداث ، حيث  
الانجذابات والأخطاء هي حقيقة وحسب ، بل هو يخص ظواهر فنية  
تعود إلى عشرات السنين .

في عام ١٩٨١ في مزاد كريستيس على « صورة شخصية » لبिकासو  
رسمت قبل ثمانين سنة تماماً إذ كان الفنان في العشرين من عمره بيعت  
الصورة بستة ملايين دولار . أما اللوحات المرموقة التي رسمها بوجين  
كلير في الوقت نفسه مع نضج موهبته الكمل فكانت تساوي عادة قرابة  
سنة آلاف دولار ، أي أقل ألف مرة . وهذا يعني أن اسم بिकासو لدى  
بعض العقول الكسلى قد استنفد فن عصرنا ، وهذا واضح جداً . وتبقى  
الحقيقة مهولة . فالأمر هنا لا يتعلق بإحدى روائع بिकासو بل بلوحة  
خالية من المقومات الخاصة ، وبمسألة عدم نضج موهبة ، كما أنه يعود  
إلى أمور شتى .



سنة ملايين . مع الفوق الموائم والصبر يمكن بمثل هذا المبلغ إقامة « غاليري » كامل يضم المئات من نتاجات عصرنا المرموقة . لكن المعايير العيشية تعارض مثل هذا المعرض « الغاليري » بلوحة واحدة وحيدة تعود كل قيمتها الأمر واحد تقريباً هو تاريخها والتوقيع الذي تحمله . ويقولون لنا : إن نتاجات بيكاسو من تلك الفترة نادرة ، وإن الأمر يخص صورة شخصية . . وأخيراً . . وما بعده أخيراً إن هذا هو بيكاسو .

إن تحويل الشخصيات الشهيرة إلى أصنام هو ظاهرة لا تسم بميسمها فن التصوير وحده . إنه يتخذ أشكالاً أكثر مرضية في مجالات مثل الموسيقى الاستعراضية والفيلم . لكن أمراض « الموضة » في هذه الميادين يمكن شرحها بسهولة أكبر لأنها تتعلق بالجمهور ذي المستوى ابتدائي جداً ، وهي أقل ضرراً لأنها تموت بمثل السرعة التي تظهر بها . إن المظالم في الفن التشكيلي تقوم لعشرات السنين وحتى القرون أما المسببون لهذه المظالم فهم في أحوال غير نادرة مختصون يقول الزمن عبرهم كلمته الثقيلة .

هذه النتائج تضغط بقوة خاصة منذ أن نرخي سلسلة ما ندعوه القمم السامقة في تاريخ الفن ونشرع نسافر عبر مجالات معروفة قليلاً لكنها غير خالية تماماً من الفتنة . تزور أحياناً متحفاً . تقف هنا وهناك أو تحت خطاك من جديد إلى أن تصل فجأة إلى زاوية قصية في صالة خلفية وترى بفتنة صورة « بورتريه » غير شهيرة المؤلف تعود إلى الفترة المبكرة من عهد النهضة أو من عهد لاحق وتقف ذاهلاً أمام الجمال البسيط لهذه الصورة الإنسانية التي لم تكن جديدة حتى بأن توضع نسخة عنها في دليل « كاتالوغ » المتحف .

« المعلمون الصغار » تلك هي التسمية التصغيرية المطلقة على جماعة كاملة من المبدعين من قبل نقدة الفن ، وهؤلاء المبدعون من الصعب أن يقياسوا بالعابرة ، لكنهم ليسوا من غير قيمة ، فيتم تجاوزهم بصمت



مطبق . المعلمون الصغار - إنهم الصغار الذين يكفى بإيراد أسمائهم ،  
أما في الأعمال الأضخم فقد ترافق بعبارة أو عبارتين توضيحتين .  
المختصين ميل خاص إليهم ، الجمهور الواسع لا يسمع بهم عموماً ،  
وقد يرى أحد ما أن من الممكن أن توجد في نتاجاتهم روائع حقيقة .

أرى أن هذا النسيان الكامل أو شبه الكامل هو أمر واقعي - إنه  
انتقاء لا مفر منه مارسه الزمن الذي لا يرحم . والادق أن نقول إنه انتقاء  
فأكرة الناس الكسول وغير المبالية . كتب هنري ميشو : « كل قرن  
يستطيع أن يضمن مجد عشرين شخصاً » وميشو يشدد الأمور ، بطسعة  
الحال ، إذا كان يقصد المرموقين في كل الميادين . أما إذا كان يقصد  
هذا المجال المحدد أو ذاك فهو غير بعيد عن الصواب . إن الفرنسي محب  
التصوير من المستوى المتوسط يصعب عليه أن يعد عشرين رسماً فرنسياً  
كبيراً من رسامي القرن الماضي . أما غير المحب ، وحتى لو كان يحمل  
شهادة عليا فقد يصعب عليه أن يورد لك أكثر من خمسة أو ستة أسماء .  
قد يكون من بينهم من لا ينتمي إلى القرن المطلوب ، وقد ترد بينها أسماء  
من ليسوا فنانيين .

عشرة قرون منذ أواخر العصور الوسطى حتى الآن مضروبة بعشرين  
تساوي مائتي اسم . إن قاموس بينيريت الذي كان يتناول هذه الفترة  
أساساً . مكون من عشرة أجزاء سميكة تضم أكثر من خمسة عشر ألف  
مؤلف جمعوا نتيجة انتقاء مسبق . التباين بين لوحة الواقع والبانوراما  
الموجزة المؤلفة من أجل العقول الكسلى هو تباين واضح . من الواقعي  
أن لا تكون خمسة عشر ألف اسم ضرورية إلا للاختصاصيين ، وحتى هؤلاء  
قد لا يتمكنون إلا جزئياً جداً من هذه اللائحة تبعاً للعصر الذي يلزمه .  
لكن قائمة من مائتي اسم هي قائمة مفرطة في محدوديتها ، ولن تتناول  
تنوع غنى تطور الفن في عشرة قرون وكم هم في الحقيقة هؤلاء المحبون  
الذين يستطيعون أن يعددوا لك أسماء مائتي معلم ؟ والمحبون لن يتحملوا  
مسؤولية ضعف اطلاعهم ، ولهم كل الحق في أن يكونوا خبراء . أما  
المختص فلا يملك مثل هذا الحق .



في زمنه ، قبل أكثر من عشرين سنة ، جاء الى باريس إيليا بتروف . أمضينا بضع ساعات في اللوفر ، ثم تعبنا من المشي فجلسنا في أحد المقاهي ، ثم أراد أن يرى بعض المعارض فمضينا الى الحي اللاتيني . عبرنا مسرعين الصالات الصغيرة - إذ يبدو كل شيء صغيراً بعد أن تكون في اللوفر - وفي أحد المعارض ، وما يزال قائماً حتى الآن في شارع السين ، بقي إيليا طويلاً أمام أحد مشاهد ايزابي . لم يكن المشهد جذاباً إطلاقاً للنظرة السطحية - فوضى من السطوح العارية ، مبنية من سلم أرضي أحادي اللون ، لكن بدرامية متوترة تذكر بلوحة ما من لوحات رمبرانت .

غمغم إيليا أخيراً حين قرر أن يمضي : شيء مدهش .

وتعبنا أيضاً فجلسنا في المقهى القريب ، وحين نهضنا كي نذهب سألني رفيقي :

- حان وقت الإغلاق ، ١٢ ؟

- ثمة أيضاً نصف ساعة .

- فلنعد إذن . أريد أن أرى ذلك المشهد مرة أخرى .

وعدنا كي نتملى عمل ايزابي بعد كل ذلك الوقت الذي أمضيناه في اللوفر .

المعلمون الصغار . لكننا إذ نتعرف الى لوحات يوجين ايزابي أو بول يوي فإننا نستطيع أن نمتلك تصوراً كاملاً للرومانسية الفرنسية . واو سألتكم حتى مشاهداً مطلعاً عن الرسامين الرومانتيين فإنه قد لا يستطيع أن يشير لكم الى اسم آخر غير اسم دولاكروا . لكن دولاكروا ليس رسام مشاهد ، والعنصر المشهدي في لوحاته ليس ، قطعاً ، أكثر من خلفية . أما إيزابي ويوي ومع العديد من الرسوم التافهة فقد قدما



مشاهد فائنة من حيث الظرف ومن حيث التصوير . لو أن هذه الأعمال الإبداعية كانت موقعة من قبل كورو لكأنت موضع الإعجاب وموضوع العديد من الشروح الطويلة . ومع أنها تفوق العديد من نتائج كورو فإنها لا تستطيع أن تسعد بمثل ما تسعد به تلك من استحسان وذلك لأنها موقعة من كورو .

في بداية العشرينات من قرننا أصبح الرسام موريس لوتروي المبادر الى مشروع بالغ الجراءة . كان مقتنعا بأن من المضحك أن تشتري اللوحة من أجل توقيع المؤلف وحده مع غض النظر عن جذرائتها التشكيلية ، فرتب مع عدد من زملائه « معرضا للوحات مجهولة المؤلف » . لا تحمل لوحات ذلك المعرض تواريخ ، ويذكر اسم المؤلف للشاري بعد الشراء . لم تكف المبيعات على الرغم من أن الصحافة قد نشرت الكثير حول هذا التحدي . ففي العالم البرجوازي يكون شراء اللوحات كشراء السيارات والعطور اعتماداً على صيت شارة المصنع .

صار موريس لوتروي ( ١٨٨٥ - ١٩٢٥ ) واحداً من المحدثين ، من « المعلمين الصغار » واحداً من الفنانين المتأخرين الملعونين . ماتت أمه ولم يكن قد بلغ الشهر . نشأ لوتروي عند اقربائه محروماً دفء القلب . ومن ثم وبمشيئة أبيه وخلافاً لرغباته أرغم على أن يعد كي يكون مستخدماً صغيراً لدى كاتب عقود ريفي . وبعد موت والده وصل إلى باريس ونجح في الدخول إلى إيكول دي - بوز - آر ، لكنه طرد بعد شهر بسبب من طبعه الخاص . ظل يهتم بالتصوير متعلماً على نفسه ، ومعيلاً نفسه عن طريق كتابة اللافتات ورسوم الكاريكاتير في المطبوعات الساخرة . لكنه لم يكن يجد دائماً حتى مثل هذا العمل فعاش الفنان في البؤس ، مستعداً لكل تضحية من أجل الفن .

كتب إلى أخيه : « مؤسف عملي ، لكنني لن استبدله بأي عمل آخر . وشئت أم أبيت فإنني أوزع أيامي وليالي بين الأفكار الكبيرة والأوهام . وعلى أن أقاسي الكثير هذه السنة . وعلى كل حال نحن



ملزمون بأن نحب الحياة وأن نعلم الآخرين حبها - هذا مثل مصطل مرض يؤثر عميقا ، وينبغي أن يشفي الآخرين » . إن هذه الكلمات تذكر بحوارات فان غوغ المؤثرة ، وليس هذا مصادفة . إن دراما لوتروي ، في الكثير من الجوانب ، تشبه دراما الهولندي الكبير - السعي غير المجدي كي تكون مفيدا للناس الذين ليسوا بأي حاجة إليك ، وهم يمرون من غير أن يروك .

عند انفجار الحرب العالمية الأولى كان لوتروي مقتنعا بأن الحرب شيء رهيب فرفض الالتحاق بالثكنة وهرب الى إيطاليا . وبعد التسكع طويلا هنا وهناك تعرف الوحيد الى امرأة خيل له انه يكتشف لديها تعاطفا . بعد بضعة أيام اسلمته الى الشرطة . وصل لوتروي الى السجن حيث أمضى قرابة السنة منتظرا كل يوم أن يرمى بالرصاص لفراره . هذا العذاب العصبي المستمر انتهى أخيرا بفضل عواطف الطبيب الذي كلف بتبيان الوضع العقلي للسجين . وأعلن أن الفنان مريض نفسيا فأطلق حرا .

سنوات ما بعد الحرب كانت استمرارا للبؤس والامال الكبيرة . لقد بنى لوتروي بنفسه نخشبية عند حاجز بري سان جيرفي جعل منها مرسما راح يرسم فيه محموما وظل جائعا برباطة جأش . رسائله في هذه المناسبة تذكر برسائل فينسنت الى تيو « أتغذى على الارز وحده » ، « يكفيني كيلو غرام من الخبز وقليل من الفاكهة » ومع ذلك كانت الخطط ضخمة . إن الشمس الذي لا يعرف كيف سيمضي اليوم التالي يحلم بأن يرسم رسوما جدارية كبيرة وأن يعد معرضا لبورصة العاطلين عن العمل ، وأن يصوغ وينشر وجهات نظره في الفن ، والانسان والعالم . كل بداياته ، من اكثرها طموحا وحتى اصغرها ، قد حكم عليها بالفشل .

لم يحلم لوتروي بالنجاح الفردي بل بانتصار وجهة نظر فنية . لقد رأى أن الفن يجب أن يقدم الى الفئات الواسعة وأن يربي في النفس



الجمال والحقيقة . ثمة في غريته شيء مغناطيسي ، وليس عجيباً ، قطعاً ، أن شاين مثاليين آخرين قد أقنعتهم براهينه . وهكذا أقام لوتروي وكريستيان كاريار ويوجين دابي مدرسة بري سان جيرفي ، التي رسخت مبدأ الفن الواقعي والشعبي روحاً . لم يكتب للمدرسة أن تعيش طويلاً ولم يكتب لصاحبها ذلك أيضاً . ففي عام ١٩٢٥ مات الفنان وقد أصيب بمرض سيء . بقي كاريار وفياً لذكرى صديقه الذي أورثه كل لوحاته ، وحاول أن ينشر قضيته ، ثم تبين أن هذه المهمة شاقة في مجتمع يكفي فيه ذكر كلمة « واقعية » لإثارة النفور أو السخرية . ولم يخن يوجين دابي وجهات النظر الديموقراطية لكنه ترك التصوير وقرر الدفاع عنها بالقلم ، وحظي بعد سنوات بشهرة واسعة بكتب مثل « فندق ديو نور » وأصبح جدّاً ما يدعى « الرواية الشعبية » .

ليس هدفنا الإشفاق على مصير لوتروي المأساوي بل هدفنا أن نشير إلى وجهه الاجتماعي والجمالي . فالفترة التي تلت الحرب العالمية الأولى تسجل ابتعاد التصوير الفرنسي عن المواقف الديموقراطية ، فالشعب ليس موضوعاً للنشاط الفني ، ولا لإعادة الخلق الفني . وإذا كان بعض المؤلفين في ميدان « الجرافيك » - والأعلى قامة بينهم فرانس مازريل - قد ظلوا يتابعون التقاليد الشعبية ، فإن الكلام قد قيل بفجاجة في ميدان التصوير ، الشعب خارج اللعبة . وباستثناء جورج روو ، الذي سعى بطريقته الخاصة إلى توكيد القيم الأخلاقية عبر المواضيع المعاصرة أو الانجيلية فإن موريس لوتروي هو الرسام الفرنسي الوحيد الذي صاغ بوضوح مهمة اقتراب الفنان من مدرج الفئات الواسعة : « أسعى إلى خلق فن شعبي » - هذا ما أعلنه .

لقد رسم هذا السعي بميسمه تطلعات لوتروي ، وقد حدد أيضاً مأساته . فأناس العمل لا يذهبون إلى المعارض ، وتجار اللوحات غير محتاجين إلى الفن الشعبي . لقد فهم الفنان - يظهر ذلك جلياً في رسائله - أن بإمكانه أن يحرز نجاحاً سهلاً إذا رضى للأذواق التافهة .



لكنه رمى فن الخدع المؤثرة وفضل أن يسير ضد التيار ، مقدما تصويراً عفويًا ومكثفًا للمعاناة . هذا التصوير ليس مقتصدًا ولا فاتنا سطحياً ، بل هو نشري وفض ، فيه ما يكفي من الجذ ، صريح ورتيب فج ، فلا يعجب به جمهور تضايقه دراماتيكية اليومى ويفضل الفتنة الديكورية على الوضوح .

عدم رغبة الفنان في أن يخدم الزبائن الأغنياء وعدم قدرته على إيجاد طريق نحو الشعب - تلك هي أسس آليات الدراما . كتب لوتروي الى أخيه عام ١٩١٤ : « الوحدة تزئني » ثم قال فيما بعد : « كم كنت حرفياً ، ممدودا الى الحياة على صليب منها . من كل تجاربي وشقاءاتي واندهاشاتي بقيت لي المرارة وأسى لا يحد . أدمتني كل التعاسات القلبية . الايام الجميلة مضت ، ذهبت من دوني ، كل شيء الآن ضائع ، حتى من قبل أن يولد ، ليست لديّ ولو ذكرى للعزاء » .

سنخطيء اذا ظننا أن الكلام متعلق بشكاء بكاء فاشل . إن الذين عرفوا لوتروي قدموه جميعاً لنا على أنه هادئ ، مطمئن ، سليم الجسم ، طيب القلب نبيل غير مبال ، تعود احتمال الشقاء ، مشغول بفننه وبالمشكلات الإنسانية الكبيرة . وإذا جاء زمن وقوم فيه المبدع كمختص فسوف يكون لوتروي بين قلة من الذين سيظلون يعتبرون أنه سوف يبقى إنساناً أيضاً : « إن ما يصنع فرادة الفنان ليس العبقرية وليس مهارة اليد الكبيرة او الصغيرة ، إنما الرقة أمام الطبيعة ، ورفض السيطرة على أحد سوى الذات . الفنان هو قلب جريح دائماً . هناك حيث المزيد من الشعور يكون ثمة المزيد من العذاب ، لكن ( فنان ) يعني أيضاً عمل الفكر الدائب ، وتهذيب الضمير ، ولزوم أن تكون طيباً ومستقيماً ، وأن تعمل الخير ، الخير وحده » .

إن انساناً له مثل هذه القيم الاخلاقية سيكون صعباً عليه ان يحرز النجاح في مجتمع معاد للأخلاقية الحقيقية . لقد نجا لوتروي من الاعداء



لكنه نجح في الفرار من الكارثة. وكأكثر إخوانه في المصير تلقى الاعتراف به بالموت . وثمة أيضاً اعتراف ما زال متواضعاً ، مع ان سيرة الفنان قد دونت في اكثر المراجع وفي قوائم أسعار اللوحات في البورصة .. لكن الاعتراف به يتنامى . إن مصير « الملعون » يوقظ الفضول دائماً خصوصاً حين يكون الملعون قد رحل . لم ترفع اللوحة في الواقع الى الحد الأقصى ... وفي قاموس نشر بطريقة ما ، اسمه « قاموس التصوير الحديث » لفرنان آذان ، ستبحث عبثاً عن اسم لوتروي . وعلى حساب ذلك ستجدون أسماء عدة عترات من الطليعيين الذين لم يدخلوا تاريخ الفن ولن يدخلوه أبداً ، فهو أهل كفاية ولن يقدم ملاذاً القصيري العمر جداً .

قال كريستيان كايار بعد ان عرف لوتروي ، إن هذا الرجل قد يصبح مشهوراً يوماً على انه أعظم فناني العصر . لم يحدث ذلك وقد لا يحدث . لكن فن لوتروي الذي أبدعه في حياة قصيرة جداً وغير صالحة بتاتاً للإبداع ، سيعتبر أكثر فأكثر ظاهرة لن تتكرر من ظواهر السنوات العشرينات . صورة وحيدة لبطل تراجيدي قرر أن لا يخدم خيره انسخي بل الخير العام ، لا الازدهار بل الخير ، ورضي بأن يدفع الثمن الباهظ الذي تدفعه كل جسارة .

'هي ظاهرة لا تتكرر ؟ يرى مؤرخو المدرسة الباريسية انه واحد من كثيرين لا اكره ، وهم كثيرون حقاً . اورد ريمون ناسلتا في بحثه المكرس لمدرسة باريس ملحوظات سيوية لقراءة ٨٠ فنانا من غير أن يعنى بأكثرية فناني الغرافيك والنحت . فإذا اخذت بالاعتبار انه في الفترة المعنية قد عمل في باريس أكثر من مائة ألف فنان فإن اختيار ناسلتا يكون صارماً . ومع ذلك من يستطيع أن يتذكر ٨٠ اسماً ما لم يكن ذلك لازماً لعمله ؟ يذكرون قراءة دزينة من زعماء التيارات في احسن الحالات ودزينة أخرى من المعتبرين « مستقلين » من غير أن نتكلم على مدى تعبير الانتقاء عن جدارة المبدعين الواقعية . الآخرون يمرون مع صنف المعلمين الصغار ، أو حتى مع المؤلفين الذين لا قيمة لهم .



لو كان واجبا أن نستعرض الأذواق الشخصية والإدراكات لاخترت على الأقل ربع المبدعين الذين أشار إليهم ناسانتا لأضعهم في مرتبة متقدمة ، ويخيل لي أن في وسمي أن أعلل وجودهم هناك . ومن الطبيعي أن يختار آخرون غير ذلك ، وإذا كان هؤلاء الناس ممن يحبون الفن فإن العدد سوف يصبح أقل ، وكما في كثير جداً من الأحوال فإن الأمر يتعلق فعلا بالوهوبين والمميزين بخصوصيتهم ، الذين لا يمكن لأحد منهم أن يبدل آليا بغيره . لكن ١٢٠ شخصاً هم حشد كبير ... والزمن لا يبقى في معبده حشوداً كاملة حتى لو تعلق الأمر بمدرسة كمدرسة باريس التي تمثل شيئاً هو أكثر من ظاهرة قومية . وها هي ذي عملية الاقصاء تبدأ ، وستكون موضوعية حتماً ولا ترحم الى أن يذوب الحشد فلا يبقى سوى جماعة صغيرة من بضعة أشخاص ، مصحوبة بجماعة صغيرة أخرى من المسجلين في لائحة المعلمين الكبار متبوعين على بعد ما من قبل المعلمين الصغار . ويكتمل الترتيب .

لكن الترتيب لم يكتمل تماماً على الإطلاق . فليس نادراً أن يبدي الجيل التالي الكثير من عدم الاحترام في موقفه من تقويم الذين سبقوه ، الأمر لا يعني قطعاً أن العدالة سوف تنتصر حتماً . وكثيراً ما يكون ضرورياً فعلاً استبدال أماكن القيم . لكن الاستبدال يتم أكثر ما يتم على القمم . ثقيلة وبائسة حال ذلك الذي لا يعظم باستحقاق ، ويلقى عليه الحرم ظلماً ، ثقيلة وبائسة حال المعلمين الصغار . فهم نادراً ما يلفتون الاهتمام ، ونادراً ما يكونون موضوع إعادة التقويم . لقد عرفوا مرة ، مع أنهم عظماء صغار ، وماذا أكثر .

المعلمون الصغار . كتب ريمون كونيا : « لا يمكن أن يقال أن غرو معلم صغير إذ ليس لديه نوعيات صغيرة ، كما يفهم من هذا اللقب ، وهو خصوصاً في أفضل مقايضاته يبقى فنانياً كبيراً جداً » . صحيح تماماً ، لكن الصيغة بذاتها تبعث الارتياح . فلو تعلق الأمر بدافيد أو دولاكروا فهل كان كونيا سيشرع يقنعنا بأن هؤلاء ليسوا معلمين



صغاراً . بلية أنطوان غرو ( ١٧٧١ - ١٨٣٥ ) تحديداً هي في أنه وقع في  
اللعبة بين دافيد ودولاكروا ، زعيم الكلاسيكية والرومانسية ، وكل  
شيء يصغر أمام قمة الزعماء .

والمدارس الفنية - في وعي أكثرية المؤرخين على الأقل - هي مثل  
المنظومات الشمسية : ثمة مكان في كل مدرسة لشمس واحدة . الأمر  
تلك فعلاً في الكلاسيكية . أبقي دافيد تلامذته تابعين له ، وكذلك فعل  
انقر بعد موت دافيد . وتتعدد الأمور فيما بعد في الواقعية والانطباعية ،  
لكن أحداً لا يجبرنا على أن نمضي عموماً إلى حيث نفرق في المواقف  
المعقدة في حين نستطيع أن نستمتع بالبسيطة .

لقد استحق دافيد طبعاً مكان الزعيم . فهو جد الحركة وقائدها  
الحربي . تاريخ الكلاسيكية المتأخرة وتطور دافيد الإبداعي لا ينفصلان ،  
وعموماً فإن دافيد قد وضع عن استحقاق في المقدمة . فهل هو في المقدمة  
في وعي المشاهد ؟

أنطوان غرو ، خلافاً لمعلمه ، هو ضحية تناقضات معقدة ، ستكون  
سعداء بأن تشير إلى الأساسي منها : هو ليس قوياً كفاية ، لكي يرفض  
الوصاية ، وهو ليس ضعيفاً كفاية ليدعن تمام الإذعان . قبل راضياً  
اتباع نظام الكلاسيكية ، وكان لا يكف عن الالتفات نحو المحظور . ومنذ  
شبابه ، وقد أعجب بروبنس ، زجره دافيد وأصر : « كي ينسى روبنس  
قليلاً ، وأن ينظر إلى رافاييلو » . منجذباً كفنّان عسكري إلى بوناپرت  
كان كثيراً ما يحتمل انتقادات العقيد لتوليافته « المعركة قرب نازارات »  
لأن الغيور بوناپرت قرر أنها ستضخم مجد الجنرال جيونو . أمام اللوحة  
« الطاعون في يافا » أصر القائد العسكري على أن يبرزه الفنان في وضع  
« بوز » أفضل . وكانت كذلك طلباته بشأن لوحة « أبو قير » حيث ظن  
بوناپرت أن شخصه لم يبرز جيداً . ومن ثم وقد أصبح امبراطوراً كان  
مغتاظاً من « المعركة قرب إيلانو » .



حين نتأمل هذه اللوحات الكبيرة ، وخصوصاً الأخيرة منها ، لا يصعب أن نفهم استياء نابليون . كان المصور محطماً من مأساة الحرب ، لا من شكل القائد . وبامتلاكه قوانين الكلاسيكية الدقيقة صار أنطوان غرو أول فنان في تاريخ الفن حول المسرح الحربي إلى واقع ذي طابع مؤثر في التصوير ، بكل جنون تدمير الإنسان لذاته . كأن الرسام يستعمل فكرته الهجومية كي يقول شيئاً مختلفاً تملأ « . الطاعون في يافا » ليست تمجيداً لبونايرت بل هي مديح بطولي للقنوط والاحتضار . « المعركة قرب ايلو » لا تعظم النصر بل تكشف الثمن الرهيب الذي دفع في سبيل هذا النصر . الجثث المتخشبّة نصف المغمورة في الثلج ، المصابون بجراح قاتلة ، الجنود المحتضرون ، الأفق المدخن بالحرائق تشد انتباهنا أكثر من شكل الامبراطور القادم ليراقب ميدان المعركة . إنه شكل قميء وسط هذه البانورا من العذاب . المهيم في هذه اللوحة لبس نابليون قطعاً . المهيم هو الموت .

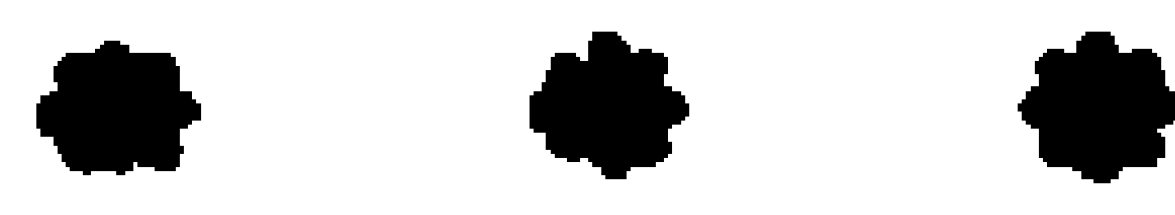
لم يكن الامبراطور غيباً ، كما هو معروف ، وما كان ممكناً ألا يفهم مغزى التوليفة التي عرضت عام ١٨٠٨ . مر في أثناء العرض مع بطانته كي يكافئ ، شخصياً ، أفضل الفنانين بالأوسمة . حين وصل إلى « المعركة قرب ايلو » راح ينظر إلى اللوحة صامتاً ، ومن ثم بمزاج سيء اجتاز الفنان الذي ظل واقفاً بتواضع ، ولم يقل له كلمة . وبعد أن ابتعد عدة خطوات التفت نابليون بغتة إلى الوراء ، أنزل عن صدره وسام الشرف وقدمه إلى غرو

توليفات غرو لا تحترم لمهارته وحدها ، بل هي تشير أيضاً ، وهي عنى خلاف لوحات دافيد التي تحترم ويندر أن تشير . دافيد أيضاً جرب الإهتمام بالعذاب ، وبوسعنا أن نقول إنه ظل طوال سنوات موضوعه الرئيسي : « سقراط يشرب السم » و « ضباط رومان يحطمون لبروت جثث أولاده » و « موت جوزف بارا » و « مارا الميت » هي لوحات حول المعاناة مبتكرة جيداً لكنها باردة . توليفاته التي مثل « سرقة



السابيتانيين « تترك انطباعاً يوحى بالاغتصاب والشبق ، وهي تذكر بالإيماء المسرحي الذي ينمو على مقدمة المسرح ولا يمثله ممثلون بل أشكال اغنام من الجبس . تظهر قوة المصور اساساً في تلك النتائج التي تعامل معها بأكثر لا مبالاة - صور البورتريه . حين صور السيدة دوفرديناك سأله الزوج بكل سذاجة عما إذا كان هذا النتاج سيعرض ، فأجابه دافيد : « من المضحك أن يقدم فنان مثلي نفسه بصورة - بورتريه » .

بقوة مفارقة سبق انطوان غرو أولئك الرسامين الذين كان عليه ان يحاربهم سريعاً - إنهم الرومانتيكيون . وبقوة مفارقة أخرى سيكون على هذا الرجل الأكثر حمية الذي لا يخضع للانضباط أن يرعى انضباط المدرسة . حين اضطر دافيد في زمن عودة الملكية إلى الذهاب إلى بلجيكا ، لم يوص أحداً سوى تلميذه غرو بالتوكيد على مبادئ الكلاسيكية وقيادة الجيل الجديد . وإذا كان زعيم التيار في المنفى منح وكيله لقب بلرون من قبل لودفيك الثامن عشر ، فكان ذلك سبباً جديداً للعذاب الداخلي لمعلم ارتبط إبداعه بأسطورة نابليون . وبقوة الظروف التي بدا غرو ضعيفاً أمامها اضطر إلى ان يدافع عن وجهة النظر التي أصبحت غريبة عنه ، وان يحتمل الإهانات والسخريات من ذلك الجيل الذي شق له الطريق بنفسه ، والذي كان يتعاطف معه داخلياً . إنه التصادم الأبدي بين الشعور والواجب الذي يقوم في دراما كلاسيكية عند أحد الكلاسيكيين . وإلى هذا التصادم ينضاف عبء المرض . وذات مساء حزيران من عام ١٨٣٥ خرج المصور من منزله ولم يعد إليه بعد ذلك . في صباح اليوم التالي أخرج جسده من مياه السين قرب مودون .



المعلمون الصغار . أولئك يذكرون سريعاً في آخر القسم المطابق كي تكون اللوحة ، ومن أجل أولئك الذين ستبحثون عبثاً عن دراسات علمية شاملة حولهم ، ذلك لأن أحداً لا يعنى بمعلمين صغار .



من شبه الظلام البني تنبثق بقعتان مضيئتان ، وجهان عكران بداية  
تم يتمايزان بوضوح ، يميل أحدهما نحو الآخر ثم يمتزج بلحظة القبلة  
التي لا تنتهي . أم وطفل . صورة المرأة جدية ، مكثفة فكأنها في إيماءة  
القبلة هذه تضع كل شوقها المحموم لأن تبعث الصحة والقوة في طفلها .  
بعينين شبه مغمضتين ينشد الطفل إلى أمه وكأن وجهه مضاء بإشباع  
المداعبة اللطيف . مشهد عائلي مبتذل مصور بسرية - سرية الحياة  
والإرادة ، إرادة أن تعيش وشجاعة أن تعيش تقدمها الأم إلى الطفل  
كي تستمر الحياة . لقد شعر القارئ أن الأمر يخص كاريير .

ولد يوجين كاريير عام ١٨٤٩ في أسرة فقيرة كثيرة الأطفال ، وفي  
مثل هذه الأسر لا ينمو الأطفال جيداً ، ويكون عليهم أن يحصلوا على  
طعامهم . في الخامسة عشرة من عمره عمل أجيراً في محترف للطباعة على  
الحجر ( ليتوغراف ) . وبعد ثلاثة أعوام ، وخلافاً لمشئته أبيه ، وصل  
إلى باريس خالي الوفاض من كل الوسائل ، لكنه قرر أن يصير فناناً .  
عام ١٨٧٠ أضيف عناء الحرب إلى عناء البؤس . أمضى كاريير بضعة  
أشهر في الأسر ثم عاد من جديد إلى باريس محاولاً أن يعمل وأن يدرس  
في « إيكول دي بوز - آر » . زاد الزواج من حدة الإهتمام بالخبز  
الضروري . اضطر الفنان الشاب إلى أن يرسم زينة خواتيم النصوص  
في الكتب ، والإعلانات ، والرسوم التوضيحية الصغيرة ، وأول لوحة  
أرسلها إلى صالة عام ١٨٧٩ تبرز توجهه نحو مواضيع إبداعه القادم :  
« أم شابة ترضع طفلها » . قبلت اللوحة لكن أحداً لم يعرها انتباهاً .  
في عام ١٨٨٥ أثبتت لوحة أخرى هي « الطفل المريض » اهتماماً ملحوظاً  
هو خليط من المدح والإنكار . لم يتج للفنان أن يفرح بنجاحه الصغير :  
بعد زمن قصير مرض طفله الوحيد فعلاً ومات . وسيبقى موضوع  
الأمومة والطفولة يرن في تنفيمات أعقد ، وفوق مشاهد الحب سيخيم  
ظل الخوف والمساوية .

ويبقى كاريير حتى سن الأربعين غير معترف به وغير معروف تقريباً ،  
من غير أن يشكو هذه الحياة على حافة البؤس ، ومن غير أن يهجر



التصوير الذي كرس له كل ساعة حرة من وقته . ويأتي الاعتراف وسرعان ما يأتي المجد على حين غرة ، بعد أن يكون قد كف عن انتظارهما . حدث الانقلاب المفاجيء في معرض اقيم عام ١٨٨٩ وشارك فيه الفنان بأعمال عديدة . كتب كارير : « ظهرت فجأة محاطاً بالناس الذين بدوا لي بعيدي المنال أيام الشباب . كانت الحياة قد جرححتني جرحاً بليفاً ، تقدمت كثيراً بي السن ، واكسبتني العزلة سمات خاصة كي اتواءم مع هذا الوسط الجديد ، نكني شعرت بسرور من تعاطف الناس ، الذين لم أكن أتجاسر على أن أنظر اليهم ملياً » .

لو شئنا أن نحكم على الفنان بنتاجه لوجب أن نتصور مفكراً خاملاً رجلاً هش الروحية وربما كان سوداوياً . لكن معاصريه قد وصفوا كارير بأنه نشيط وصبور سليم الجسم مستعد للابتسام في كل ظرف . ومع أن هذا الرجل السليم صار مع مرور الزمن أقل تبسطاً وأكثر انطواء فقد حافظ على تفاؤله الخاص ، ومع أنه لم يعد هو ذاته ذلك التفاؤل الطلق المرح بل تلك السوداوية العملية كما قال فان غوغ .

حررت النجاحات الفنان من الفقر لكنها لم تدفعه عن طريق الأرباح السهلة والخيلاء . كان يتحاشى الطلبات التي يدفع ثمنها بسخاء ويحيد عن الصالات الدنيوية : « أرى أن أنزل فلا أظهر إلا مع بعض الأصدقاء ، والأخص منهم أولئك الذين من الزمن القديم . . من غير أن أؤكد أن شهرة باريس كلها تلاحقني فانا ما زلت محاصراً بالكائدين المجاملين وكثيراً ما أكون عاجزاً عن التملص من الدعوات الملحاحة . ساتخلص بالفرار مما لا أستطيع السيطرة عليه . لا يمكن إلا يكرس الفنان كل كيانه لنفسه . أريد مجدداً أن أنفرد في بيئة اقاربي ثم لا أخرج منها اطلاقاً » . ويظل كارير متبعاً طوال حياته مبدأ تجنب الفرور الدنيوي من غير أن ينفصل عن حركات العصر الكبرى . لقد أسهم في التصادمات المعاصرة التي دارت حول فضيحة دريفوس ، إذ التزم جانب الحقيقة . وكان يجد الوقت دائماً ليشترك في مظاهرة ديمقراطية أو أن يدلي بحديث . لقد تعاطف



مع الناس « الذين ينشطون ضد الاكليروس، والارستقراطية، والجيش، والاديرة، وكل رواسب الماضي، التي تفتلي في سم الحسد » وفي مواجهة عقائد الكراهية يرفع الفنان جهلاً إيمانه بالانسانية .

« التضامن الانساني هو الهدف الحقيقي والأقصى للمصائر البشرية . لا أحد يستطيع أن لا يهتم بالقلق الذي يسود العالم . في كل مكان تؤكد وحدة الكون . فقد يكون البحر عند أطراف مختلف القارات أزرق . أو أخضر . أو رمادياً ، لكنه يبقى العنصر نفسه . المزيد أو الأقل من الشمس لا يبدل قلوب الناس . وسواء أكانت كلمتنا أسرع أو أبطأ ، أو كانت اشاراتنا أكثر حيوية أو أقل حيوية أو كلن لوننا أضوا أو اعتم فإن الولادة والمعاناة والموت ستبقى في كل مكان الظروف الواقعية لبشرية كلها .

« ضوء وحيد أوحد ، مادة واحدة وحيدة : ذاك ما تعلمه الفنان من النهر الذاهب إلى البحر ، ومن لا نهائية الأفق . عالم واحد من غير حدود ، انسانية وحيدة واحدة ، حقيقة وحيدة واحدة . كل عناصر العالم تتحد في توازنه : يجب أن تتحد كل المشاعر وفق قانون الانسجام » .

« واجب على الفنانين الذين يراقبون الناس كلهم عن قرب أن يرفضوا المتسلركة في الظلم البشري الكبير ، وأن يتغلبوا على القهر والكراهية المتولدين من القتل الفردي والحرب ، هذين الشكليين للجنون » .

ليس هذا مجرد بيان كلامي . إن كاريير ، باعتباره مواطناً ومبدعاً سيدافع عن مصالح الشعب . إنه مرتبط بالحركة الاشتراكية . ومنذ عام ١٨٧١ صدر « ليتوغراف » « حقوق الانسان » الموجهة ضد جلادي القومونة . هذه الأحوال لم تكن عارضة . فبعد ثلاثة عقود سينشر المعلم ليتوغراف « ليار » هذا العمل الكبير لا من حيث الحجم وحسب بل الذي هو محطة في تاريخ الفن البروليتاري أيضاً .



لم يكن كاريير طوال هذه السنوات يفكر بالشهرة بل بالقضية . وكما يحدث دائماً فإن المجد يأتي من لا يجيد في مطاردته . عند نهاية القرن نال المصور شهرة عالمية أسهم فيها حتى النقاد الذين جادلوا في أسلوبه . أصدقاؤه المعجبون به هم أبرز ممثلي الثقافة الفرنسية - ستيفان مالارميه ، وأناطول فرانس ، والفونس دوديه ، وهول فيرلين ، وإدمون غونكور ، وأوغست رودن . حتى زعماء المدرسة الأكاديمية التي كانت ما زالت جبارة قد اضطروا الى أن يستسلموا أمام صيته . كانت كل الأوسمة الرفيعة التي نالها كاريير جديرة بأن تساعد على جذبه الى كنف الفن الرسمي ، لكنه لم يكن مبالاً الى التنازلات عن استقلاله ، ولا أن ينضم الى جماعة من الناس نعطي لنفسها الحق بأن تملأ الإمبراطورية في مجال الإبداع . وحين حاول الأكاديميون ، يقودهم كارلوس ديوران ، أن يبعدوا صالة الخريف التي يكرهونها من « غران باليه » انتفض كاريير جهاراً ضد هذه العلامة من نفاد الصبر ونجح في حماية المجددين الذين لم يكونوا في الواقع اقل بعداً من الأكاديميين عن فهم تطلعاته الفنية .

إن تسامح المعلم وتعاطفه مع تطلعات الشبان يظهران جلياً في أثناء عمله في الأكاديمية الخاصة التي افتتحت عام ١٨٩٨ . لم يكن هو طبعاً بأي حاجة الى هذه الأكاديمية وكان لديه الكفاية من المهمات الإبداعية المرتبة ، لكن ذكرى المتاعب القديمة في مسيرته الشخصية دفعته إلى أن يقاسم من هم في بداية الدرب تجربته وأن يحاول أن يكون نافعا لهم . وينزوة من المصادفة التي لا يندر أن تحب المزاج بدأ دريهم في مرسه هذا المعلم الذي قاد التلوين وصولاً الى أحادية لون محددة اقل الناس وازعاً من اتباع اللون المكثف - ماتيس وديرين ، وبيوى ، ولابراد ، وشابو ، الذين حازوا فيما بعد على الاسم المستعار « متوحشون » .

راقب الفنان بلطف هؤلاء الشبان الذين يتدربون على الجسد العاري وهم يضعون بالفرشاة الهائجة كبريتور الزئبق على القماش قرب الزمردى الأخضر . والكرومي الأصفر قرب اللازوردي . سال يوماً ماتيس بطيبة قلب :



— أية ألوان تستعمل إذا أردت أن ترسم بيضاء ؟

اجاب عاتيس غير مبال :

— لا اعرف . ليس لدي بيضاء .

إن عدم المبالاة طبعا لن يستمر إلى الأبد ، ولكن كلير يعرف ذلك فلم يجد من «اللازم أن يوقف توجهها مكرساً للتنفيس عن الذات . إن الظهور الأول للمتوحشين يذكر بالظهور الأول لمطرب بدأ من القواصل الأولى بالطبقات العليا من الأنغام ولم يبق أمامه سوى الرجوع نائلاً على السلم الموسيقي كي يستمر في الغناء . وهذا ما فعله المتوحشون — قفلوا راجعين . لكنهم فعلوا ذلك بعد أن لم يعد المعلم الصبور المتساهل بين الأحياء .

« في المسافة القصيرة القائمة بين الميلاد والموت يكاد الإنسان لا يجد الوقت كي يختار طريقه ، ويكاد لا يعرف ذاته حتى يتدلى فوق خطر النهاية » عام ١٩٠٢ مرض كلير بالسرطان في حنجرتة ، ومنذ ذلك الحين وطوال ثلاث سنوات راح يصارع الموت محتملاً بعدم مبالاة كل العذابات الممكنة كي يكتسب شهراً آخر أو أسبوعاً آخر أو يوماً آخر من أجل العمل أمام منصب الرسم . كتب بعد أن أجريت له العملية الأولى : « ها أنا ذا لا حول لي بوجه مثلم كطالب ألماني . معرض أنا لمراقبة طبية دائمة : التهابات ، حقنات والخ... تنتظرني حياة مريحة . وهذا كالعادة طبيعة ثانية ، وسأمضي على الدرب وساعتاد كالجميع » .

تكشف لنا هذه السنوات الأخيرة توافقاً عجيباً بين الدأب والمهادنة الدأب على أن تعمل حتى الساعة الأخيرة ، والمهادنة مع النهاية المخيفة المحتومة . وبدلاً من أن يواسى ممن حوله كان الفنان مضطراً إلى مواساتهم بنفسه . سكينه رصينة وبطولة خالية من كل استعراضية ترن في رسائله الأخيرة :



« حين يكون الانسان شابا يكون لديه الوهم بأن التهديد حدث عرضي مؤسف . ولا يفهم إلا متأخراً أنه أساس الحياة ذاتها . لا أعرف إن كنا نربح أكثر إذ نحاول أن نمضي ، أو إذ نقبل ببساطة شرطاً يلزمنا به كل شيء . من يرفض أن يقاسي ملزم بأن ينسحب من وليمة الحياة » .

بعد العملية الجراحية الثانية ، الأخطر وغير المفيدة ، سجل كارير في المستشفى على اعتباره جثة حية . أمله وأمل الذين حواله هو أن يضع الموت خاتمة للعذابات . لكن الموت يتمهل . ظل الفنان يعيش نصف متوازن ، بجنجرة مستأصلة ، يتنفس من ثقب اصطناعي ، مهدداً كل لحظة بالاختناق ، ممزقا بالآلام مخيفة ، وكأن القدر الذي لا يرحم قد قرر أن يختبر حتى النهاية قواه الأخلاقية والتوافق الذي لديه بين الأقوال والأفعال . طوال خمسة أشهر ، وبكامل وعيه ، احتمل الفنان برجولة الإختبار الأعلى والآخر ، إذ ذكر فيها أكثر من مرة المصير الانساني - ولم يذكر قط عذابه الشخصي : « حبنا الصادق للآخرين يلهمنا قوة لا تقهر ، وتتغلب على كل شيء » .

في ٢٧ آذار عام ١٩٠٦ حرر نرف داخلي الفنان من عذاباته . يوم الدفن - ومع دهشة أسرته - شيع حشد كبير صامت ثابت هذا الرجل الذي لم تكن له سوى قلة من الأصدقاء . لم يكن هؤلاء نخبة بلريس ، بل أناس عاديون أتوا من الأحياء البعيدة ، لأن اسم كارير عزيز لديهم ولأنه قد صادف أن وقفوا أمام لوحة من لوحات كارير ، وكان ذلك كافياً لأن يحسبوا رابططة الحب والألم بين قلب المصور وقلوبهم .

يحدث ، لأسباب شتى ، أن يصبح الفنانون موضوعاً لمذائح لا تقبل النقض - ويصبح آخرون موضوعاً لرفض لا يقبل النقض . وقد حصل كارير على نوعي التقدير هذين . وممتعة هي في هذا المنحنى تقويمات غوستاف كوكيو في كتابه « مشاهير معزولون » . يمكن أن ينتهم المؤلف بمحدودية الذوق . لقد نشر شذرات توكيدية حول فان غوغ ، وسيزان ولوتريك ، وبونار حتى في السنوات التي لم تكن فيها جدارة هؤلاء .



ونقولها بلطف غير متناه ، قد بحث . فهو لم يواكب الاذواق وكان غير مترسم لا في تقويماته وحدها بل في عباراته ايضا . وبمثل عدم الترسم ( او التحرج - م.ع ) هذا انقض كوكيو في كتابه المذكور على المشهورين من الاكاديميين - بونا ، وميسوني ، وكارولوس ديوران ، وعلى معلمين ايضا مثل دوغا . وثمة هنا مقال مكرس لكاريير الذي كان الناقد يعرفه معرفة عارضة . تكلم كوكيو باحترام على المصور وعلى ابداعه . لم يوجه سخريته نحو كاريير نفسه بل نحو اصدقائه الذين وصلت مدائحهم ، في نظر المؤلف الى حد السخف . ويرى كوكيو ان رد الفعل على هذا الافراط يؤدي الى اقصى حدود الرفض والعداء .

بعض المدائح التي اقتبسها الناقد تبدو مضحكة فعلا ، لا لانها لا تقبل النقض بل لعدم المهارة . وليس من الضروري ان نضيف انها منتقاة بانحياز شديد . لقد سكت كوكيو على التعليقات ذات المغزى لرودن ، وادمون دو غوتكور ، وموكلر ، وإيلي مور ، وغابرييل سيبي والكثيرين غيرهم ، ليقف عند الغرائب . والغرائب يمكن ان توجد دائما . والغرائب تكثر خصوصا عند الرفض الذي يتعرض له الفنان حتى يومنا الراهن . اما حقيقة انه يفرح معارضيه حتى اليوم فقد ذكرت ذكرا جيلا . نقول المثل : « إما الجميل عن الموتى أو لا شيء » . كاريير لم يحسب من الموتى من قبل ناquديه . ملزال يوظف الاعجاب والكراهية .

إن الهجمات التي طالت الفنان على اعتباره ميتا لا تختلف في الجوهر عن الهجمات التي تطاله على اعتباره حيا . وهما نوعان . بعض الناس يظهر كراهية لايحاءات المؤلف الايديولوجية - العاطفية . ويعرض آخرون للنقد طريقته في التصوير . وثمة نوع ثالث - يفهم بذاته - انه الرفض الكامل .

وإننا لندهش من ان فنانا كبيرا ومقوما دقيقا مثل دوغا يظهر عدم فهم امام تصوير كاريير ، مع انه يعد من بين اصدقائه . ويقدر ما



كان منحبسا ، يعاني الخوف من مجرد فكرة أن يستطيع تقديم تجاربه ، انه لا يستسيغ العاطفي صراحة ، لكنه كوحيد وكعازب متشدد لم يجرب الضعف الخاص نحو الانفعالات الاسرية والابوية . ولهذا ، فلا غرابة أن يحدد دوغا أمام هذه اللوحات المفعمة بالارتعاش القلبي شبه المحجوبة بدخان خفيف يمثل هذه الملحوظة : « ثمة من دخن في غرفة الطفل » .

الأقل إدهاشا ، على سهولة تفسيره ، هو رد فعل غوغن . غير مدهش ، إذ عدا عن أنه صادق كاريير زمنا معروفاً فقد تأثر به . لكن ، في حين كان كاريير يتطلع إيجابا الى زعيم التركيبية المقبل والى تطلعاته التصويرية ، كان غوغن بعيداً عن مثل هذا التسامح . لقد كتب : « لا اعرف لماذا ، لكنني لا اشعر بحاجة الى أن اعرف ماذا يحدث في روح كاريير . روحه تخصه » . لم يحسب الفنان حساباً لكون الجمهور قد يدفع له بالعملة ذاتها ، معلناً أن روح غوغن تخصه ، ومن ثم فليس مجدياً أن يهتم الناس بذاته وبروحه . لكنه اهتم بهم بمثابرة أكثر مما لدى كاريير ، فقد قدم لهم لوحاته ونصوصه الادبية التي تحمل مباشرة رأي المؤلف .

يمثل غوغن وكاريير على كل حال طرفين على تناقض تام . جان دولان صديق الاثنين يقدس كاريير كفنان وانسان ، ويقوم غوغن بالعبارة مزدوجة المعنى : « قانون قسوة الانانية الخصبية » ، فيألي اي حد يمكن أن تكون القسوة قانوناً ، واية ثمار من ثم يمكن انتظارها من الانانية ؟ ان هذا مسألة مستقلة . لكن غوغن نفسه يعلن أن لا شيء يربطه بأي احد ، وانه لا يعتني حتى بزوجه وأولاده الذين تركهم فعلا باسم المطامح الابداعية ، وهي وحدها التي تهمة وفق اعترافه . لا رغبة لنا في الحكم على أعماله ، بل نرغب ببساطة في أن نلاحظ أن من الصعب على مثل هذا الرجل أن يشمن فناً مكرساً للجو الاسري ، للامومة ، ولحب .



الانتقادات الأخرى التي يوجهها المؤلفون الآخرون إلى كارير تثيرها أحادية الشكل الظاهرية للمواضيع ، وضبابية الأشكال الخاصة ، وغياب الخطوط الواضحة وغنى التلوين . يؤكد الشارحون أن « اللوحة التي يرسمها المصور هي واحدة » وأن لوحاته « تماثل رؤى من تحضير أرواح » وأن « أشكاله في جو مفسل » وأن « مواده متحررة من ألوانها الطبيعية » وعموما فإن عدم الاتفاق الأبدي ينجم من واقع أن النقاد يريدون أن يروا النتاج الذي يشابه ذاك الذي يودون لو يصورونه أنفسهم لو كان في مقدورهم أن يصوروا ، وكذلك من عدم رغبتهم في أن يهتموا بمزاج الفنان نفسه .

لا يخلو الأمر من اتهامات ذات طابع أعم تقوم على إنكار تام وصريح . حين يقارن جون ريفالد أو ديون رودون مع معاصريه لا يفوته أن يخبرنا أن « رودون يستطيع أن يكون غير محدد ، من غير أن يكون فلغا مثل كارير » وفي مناسبة أخرى يطرح علينا ريفالد توصيفا أشمل للمعلم : « وضع كارير هدفاً هو إشباع الحاجة إلى « فن ضبابي » . « استنبط صيغة للنجاح العاجل » « وهو يستثمرها قدر استطاعته مبتدلاً الرمزية وغير مضيف إليها أي شيء » « يسعى الرسام إلى السرية بمساعدة حيل واضحة ، وليس مكانه بين الفنانين الحقيقيين الرمزيين » وكي يظهر ريفالد شيئاً من النبل يختم كلامه « كان كارير طيباً ، رجلاً نبيلاً ، محترماً جداً بين الفنانين » .

أما كون كارير غير محتاج إلى نبل ريفالد فهذا واضح تماماً . والمسألة في ما إذا كان الجمهور محتاجاً إلى أكاذيب كالتى اقتبسناها . وعلى الرغم من أنه يزعم أنه استعمل الكثير من الوثائق غير المنشورة في كتبه ، يتعامل المؤرخ في الجوهر كثيراً جداً مع أشياء منشورة منذ زمن بعيد ومعروفة . ليس هذا مصيبة بعد ، فهو يحرق القارئ المتوسط من أن يبحث في ثقافة عريضة ، إذ قام ريفالد بالبحث بدلا منه . تحل المصيبة حين يقرر المؤلف أن يغير نظام العديد من الاقتباسات ، مضيفاً



شيئا من عنده . ولأنه غير قادر على أن يضيف شيئا يستفيد ريفالد هنا أيضا من مواقف مؤلفين آخرين ، وهذه المرة مع تفسير أكثر تحررا يحرره من وجوب وضع علامات حصر الاقتباس . القبيح في الأمر أنه خلو من الشعور الخاص والمعايير ، فلا يعرف المؤرخ ممن يأخذ وماذا يأخذ . وهكذا يتم الوصول الى تفسيرات من نوع المقاطع المحنية من أعلى ، الذي - كي نستعمل الكلمات بدقة - من الصعب أن يقوم إلا كخليط من الجهل والتفاهة .

للمشاهد كامل الحرية - تبعا لاستجابته الشخصية وأفضلياته - في أن يقبل أو يرفض تصوير كاريير ، لكنه قد يبدو « فنا ضبابيا » حقا لأولئك الناس المحرومين من الإحساس بلغة الفن وحدهم . ليس من الحكمة أن نناقش مسألة ما إذا كان للفنان حق أم لا في مكان بين « الفنانين الرمزيين الحقيقيين » لأنه هو نفسه لم يدع قط مثل هذا الشرف ، ولأن من الواضح لكل مشاهد متعلم أن مكان كاريير الحقيقي هو فعلا ليس هناك ، وليس ذلك بسبب من رفض ريفالد أن يتركه في معبد الرمزية . لم « يبتذل » الرسام الرمزية ولم يعرها اهتماما خاصاً . أهم ما اهتم به هو تفسير الحياة الواعي ، تفسير الواقع ، الأمر الذي صاغه المعلم نفسه بإيجاز شديد ووضوح . وعلى قدر الحكايات حول استثمار « الصيغ » و « البؤر الصريحة » ندخل هنا تحديداً في جو التفاهة التي هي أيضاً غير أصلية ، لأنها مستعارة من اتهامات ضد الفنان صار عمرها قرابة سبعين عاماً .

لم يكرس كاريير حياته للفن كي يحصل في يوم ما على ملحوظة حول السلوك المثالي كإنسان « طيب ونبل » ويقال بين قوسين إنه ، عموماً ، لم يهتم بصرته ولا بأمزجة النقد الحالي ولا الآتي . لقد نصح ابنته : « لا يدخل النقد ولا المديح بيتك . إفرحي بالنجاح الذي تستحقينه والذي ستحصلين عليه ، لكن امنحيه الدرجة الثانية من الأهمية » ، يرى كاريير أن المجاملات أكثر ضرراً من الإنكار « خطر المديح في أنه



يحرّفنا عن الأمر الذي يستثيره فعلاً ، أي عن العمل بذاته ، من غير أي رغبة سوى أن نتطور عبره : إذا تعود الإنسان أن يُصفي إلى المذائح فإنه يزداد اغتراباً عن عمله ويتحول إلى غنيمة للمتملقين .. جزاء الفضيلة قائم فيها ، لأنها تعطينا الكثير من القوة من أجل الحياة وتبعدنا عن الشر الذي يماثل دمارنا .

ولأن الفنان قد تجنب المعجبين فإن احترام ذكراه لا يقتضي أن نمتدحه بل أن نسعى إلى فهمه . وكي نفهمه ينبغي أن نبدأ لا من السؤال من « دخن في غرفة الأطفال » ولا أين نسي الفنان علبة الدهان ، بل من أشياء أخرى أساسية أكثر .

ثمة حقيقة يصمت بعضهم عنها ، أما أمثال ريفالد فلا تخطر لهم لكنها واقعية تماماً ومسلم بها ، وهي : تصوير كاريير يمثل ظاهرة فريدة وأصيلة ، وهي تختلف مبدئياً عن صور الأكاديميين وعن الظواهر العديدة للانطباعية الجديدة . إن المؤرخين الذين ينكرون انتماء كاريير إلى مدرسة أو أخرى ، أو بالعكس ، الذين يسعون إلى حساباته على هذه المدرسة أو تلك هم على درجة واحدة من الخطأ . ما هو برجل مدارس ولا رجل عقائد مدرسية . هو حر ومستقل لا يتكرر . لوحة كاريير تعرف عن بعد لا من طريقته وحسب بل من اشعاعها أيضاً .

كل سمة من سمات هذا الفن تثير الارتباك عند المشاهد ذي الذوق التقليدي . والارتباك ، كما هو معروف ، يتمثل أغلب الأحيان في الاحتياج . بعض الناس مقتنع بأن طموح كاريير الوحيد هو أن يدهش . نحن لا نحب أن نكون دهشين وأن نقع في حالة جهل . وأبسط أسلوب للتعامل مع اللغز هو أن نعلن أن ليس ثمة لغز في الواقع ، وأن الأمر متعلق بـ « بؤور » لا أكثر .

كاريير يفيظ بأحادية الصورة (تشابه الصور) — فعلاً أو في الظاهر — في مواضعه . وقد تكلم على أحادية الصورة أو تشابه الصور حتى تقاد



من الذين تمثنوا تمشينا رفيعا عمل الفنان . اكتشف ريمون كونيا في كل أعماله موضوعين فقط - صور شخصية ، ومشاهد أمومية « اللوحة ذاتها تتكرر باستمرار ، جديدة باستمرار ، لأن الشعور الذي يتملى به الفنان نماذجه لا ينفد أبداً » . رأى كونيا أنه على الرغم من أن الموضوع يتكرر ، فإن اللوحة تبدو «جديدة باستمرار» . المؤلفون الآخرون لا يرون سوى تنويعات متعبة لحافز واحد بعينه .

الرأي القائل بأن كاريير عمل طوال حياته على موضوع أو اثنين هو نتيجة نقص الخبرة . الحقيقة هي أن دائرة مواضيعه غنية جداً ، وأنه يندر أن يوجد جنس من التصوير لم يظهر الفنان إمكاناته فيه . قبل كل شيء ، ومع كثرة مواضيع « الأمومة » نرى مشاهد عائلية أخرى ، وأيضا نرى صور أطفال ( « طفل مع الكأس » و « صديقان » و « الطفل المريض » و « طفل مع كلب » « رأس طفلة صغيرة » « أطفال فرانس جوردن » وكثيرون غيرهم) يلي ذلك في المكان الثاني سلسلة الصور الشخصية الفنية لكتاب وفنانين ، وعلماء ( « الفونس دوديه مع ابنته » الفونس دوديه ، بول فيرلين ، روجيه ماركس ، شارل موريس ، أوغست رودن ، بيوفي دو شافان ، ايليزيه ويكليو ، ميتشينكوف ، غابريل ساي وغيرهم ، وصور له شخصياً ) . في المكان الثالث نستطيع أن نشير الى العديد من الأشكال والرؤوس التي من الصعب أن تحصي بين الصور الشخصية «بورتريه» على الرغم من أنها مشغولة على السجيه . ( « فتاة من الازراس » « عجرية » « تأمل » « معاناة » « حلم » « رأس » وغيرها ) يليها العديد من اللوحات ذات المواضيع التاريخية ، والأدبية ، والإنجيلية ( « جانا دي آرك » « فاناتينا » « فاناتينا المهجورة » « صلاة » « العشاء الرباني » « المسيح على الصليب » ) وليست قليلة أيضا النتاجات المكرسة للحياة اليومية ( « القناع الاول » « عازف الكمان الشاب » « محب النقوش » « المسرح في بيلفيل » « عابرو السبيل » « الخروج من المسرح » « ساحة كليشي - مساء » وغيرها ) . وقد وضع كاريير عدداً كبيراً من الأجساد العارية ( « امرأة مستلقية » « الحلم » « بعد الحمام »



« تواليت » « امرأة جالسة » « امرأة تتعري » « جسد عار »  
« امرأة في المشد » « الموديل » وغيرها ( وقد ألف الفنان العديد من  
الرسوم الجدارية والمأطورات التزيينية ( « العلوم » « شباب » « أمهات »  
« مخطوبات » « عيد الميلاد » « كهول » ) وقد صور سلسلة من مناظر  
الطبيعة الصامتة ، وعدداً من المشاهد ( « شواطئ مارنا » « وادي ماني »  
والعديد من مناظر جبال البيرنيه ) . ومناسب أن نسأل في هذه الحال :  
أين أحادية الموضوع لدى كاريير التي يصر على إقناعنا بوجودها عدد من  
المؤلفين ؟ وإذا وجد بين كل هذا الغنى في المواضيع حوافز ما قريبة جداً  
من المعلم أعيد العمل عليها فما المستغرب في مثل هذا الأمر المؤلف لدى  
المبدعين الكبار ؟ هل نستطيع أن نعتبر دوغا مهووساً بالجسد العاري ،  
لأنه ترك لنا عشرات الوقائع ؟ أو هل نجزم بأن إبداع سيزان هو في  
الجوهر مكرس لموضوع أساسي واحد بعينه - جبل سان فيكتور لأن  
المصور قد صورته قرابة ستين مرة ؟

صحيح أن كاريير أبدع عدداً قليلاً من اللوحات في بعض الأجناس  
وهذا من حقه وهو مسألة أفضليات ، وثمة أمر آخر صحيح أيضاً لم  
يلحظه الكثيرون من المؤلفين : لقد صمد المعلم على الرغم من نجاحه  
الكبير ، لاغراءات الإنتاج المتسلسل . إن ثمار ثلاثين سنة من العمل  
المتوتر طفيفة من حيث العدد . يشير م. ف. مونو في دليله ( كاتالوغ )  
إلى قرابة ٢٥٠ عملاً تصويرياً . هذا الرقم المتواضع بليغ الدلالة . وهو  
يدل على العمل المتواصل على كل لوحة وعلى تشدد الفنان الكامل  
مع نفسه .

وإذا كان هذا الإبداع يثير الإنفعال ، فعلاً ، ببواعثه ، فذلك لا يعود  
إلى أحادية صورته بل يعود إلى طابع البواعث وإلى طابع التفسيرات .  
بعض المشاهدين يتركون الوسط الأسروي من أجل زيارة الصالة ، فهل  
تدهشهم حقيقة أنه هنا في الصالة ستعرض لهم مشاهد من الوسط  
الأسروي ؟ مثل هؤلاء المشاهدين الذين ما زالوا غير قليلي العدد حتى  
اليوم ينتظرون ، تحديداً ، أن يروا في اللوحات لا الانعكاس الرمادي



اليومي بل شيئاً يساعدهم على أن ينسوا ، ولو مؤقتاً ، اليومي الرمادي .  
في تلك السنوات ، حين لم تكن السينما قد وجدت ، كان قسم من  
الجمهور يذهب الى المعارض للدوافع نفسها التي تجعل الناس اليوم  
يذهبون الى السينما - كي يلهوا ويتسلوا .

مثل هذا الجمهور كان يستطيع أن يتصالح مع لوحة عن الحياة ،  
تحتوي على الأقل عنصراً من القصة مثل الذي على سبيل المثال في بعض  
اللوحات الأولى لكاريير نفسه . في « القناع الأول » ثمة عنصر قص جلي  
تماماً ، الأشخاص عديدون ومختلفو الأوصاف ، المشهد معروف وغني  
بما فيه الكفاية ، كي تستطيع العين التنقل عبره . لكن المعلم سرعان  
ما ترك هذه الطريقة المؤهلة لأن تضمن له دائرة واسعة من المعجبين ،  
كي يتوجه نحو أعمال أبسط وأوجز لا حادث فيها ولا قصة ولا دخيلة  
واضحة . ليس صعباً أن نتصور كيف بدت هذه اللوحات الرمادية  
أو البنية - كلها صغيرة الحجم من الأعلى - وسط الأكبر جداً ، والأكثر  
ألواناً جداً ، والأهم ، الأكثر إبهاجاً من لوحات الصالة . وإذا كان ثمة  
أيضاً ما يوقظ الاستغراب فهو ليس أن قسماً من الجمهور قد تجاوزها  
مع عدم مبالاة بل أن القسم الآخر وقف أمامها ، وإن عدد العشاق راح  
ينمو باستمرار ، وأن هذه النتائج الصغيرة قد طبقت شهرتها الآفاق  
تدريجاً ، وأن معرض كاريير الشخصي عام ١٩٠١ في بيرن تحول الى  
انتصار حقيقي .

الصالة الرسمية في العشرين سنة الأخيرة من القرن ليست هي  
تلك التي كانت زمن انغر ودولاكروا - مجموعة لا نهاية لها من اللوحات  
الاحتفالية ، قد تكون أكبر وقد تكون أكثر حميمية مرتبطة بروح القدم  
الأشخاص في دروع وخوذات وأكسية رومانية يتناقصون . يتركون  
المكان للتاريخ القريب والمعاصرة . وكل مجمع من المقلدين والطفيليين  
سرفت الأكاديمية المجددين بمنتهى البراعة فراحوا يؤلفون هنا بمحاكاة  
مستغربة . عدم المبدئية في الابداع يتمثل في التهام كل موضوع . قررت



الصالة أن تبقى على مواقفها حتى النهاية مع ما ينجم عنها من امتيازات ومن الطبيعي أن تشمل مواضيع الواقعيين والطبيين ، وإلى دعاوى حماية التقليد تضاف دعاوى أن تكون مؤرخ المعاصرة .

في سوق يمكنكم أن تكتشفوا فيها على الأقل ما يتعلق بالمواضيع كل ما يعجبكم ، وحيث يكون النادر هو الفن الاصيل — هكذا هي الصالة الرسمية في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي ، ثمة هنا أيضا حوافز قديمة للكسالى ، الذين يكرهون تبدل الاذواق : المواضيع الدينية من العهد القديم والجديد — للاتقياء ، مشاهد حربية لاذكاء الشعور الوطني ، توليفات تاريخية تمجد ملوك فرنسا الذين هم على الموضة في فرنسا الجمهورية ، توريثات فلسفية وأخلاقية — لمحبي الكلمات المتقاطعة ، كونسرتات ، رقصات تنكرية دنيوية ، موتيفات مسرحية امام الكواليس أو وراءها — للطباع الفنية ، قطط لطيفة في سلال وكلاب ذكية في مقاعد مخملية — لمحبي الحيوانات المنزلية ، خاطبون أو عرسان وحياة عائلية هائلة — للمواطنين المحتشمين والعاطفيين من الجنسين ، صور لحسان دنيويات ولشخصيات مرموقة اعابدي «موضة» الاشتهار ، صور للبحر أو لليلي القمر — للرومانسيين الحارين ، توليفات مع خيول اصيلة — للخيالة ، طرائف صيد — للصيادين ، مشاهد زينة — لمحبي الطبيعة ، وأخيرا ، أجساد عارية لكل الاذواق ، من كل نمط وفي كل الاحوال ، فتيات ناضجات لطيفات أو ضخومات ، سمرات أو بيضاوات ، حوريات ، رشقات ، فنيرات ، فلورات ، جوارى ، فانتات ، عاريات أو كاسيات ، واقفات امام جدول أو امام مرآة ، رامزات أو موريثات ، ميثولوجيات أو عاديثات ، بطلات للعربدات الرومانية ، من الحرم الشرقي ، من مجمع الساحرات الشابات ، من مواكب السيليين السكارى ، من الولايم في الصالات المعاصرة ، من اغواءات القديس انطونيه ، من اسواق الجوارى البيضاء — انها انكلوبيديا حقيقية من التخيلات الجنسية لهؤلاء السادة المحترمين الذين حكموا قبل ١٥ سنة على الفقير مانيه مع اوليمبيا به أنه بشر



بالاخلاقية . معروضة هي الآن أوليمبيا العجفاء في نهاية القرن مستلقية على فراش من سيقان مجموعة ، وتبدو حقاً كلية الحكمة وسط معرض الوحوش اللانهائي من اناث يعرضن أجزاءهن الامامية أو الخلفية ، مبعدات ما بين أرجلهن في تمظهرات ( بوزات ) غير محتشمة ، الامر الذي لا يمكن ان يعرضه سوى خيال محموم .

وسط كل هذا التنوع الغني لا يمكن ، طبعاً ، الا ان توجد مشاهد اطفال لطفاء - اطفال فوق وسائل من الاطلس أو صبيان نظاف وبنات ، يرتدين ثياباً جديدة ويقفون مطيعين وسط خضرة الحديقة ، كي يصورهم اعم الطيب . اجل ، الاطفال موجودون ايضاً وهم متناغمون تماماً مع روح الصالة العام وبدوق حربي مهيمن .

طبعاً ، ثمة استثناءات سمحت بها لجنة التحكيم ، مع شيء من الانفعال الصريح ، أحياناً ، ومع شيء من الحسد الخفي أحياناً . وثمة مثل هذه الاستثناءات في موضوع الاطفال . ليست المسألة بعائدة الى تجريدات لا يعرفها إلا الله ، وإنما هي ، ببساطة ، لوحات خارجة من إطار التفاهة الجزئية . واني لأخذ بالاعتبار توليفة ماريا باشكيرتسيفا المسماة « اجتماع » المنتجة في زمن الحماسة الحقيقية .

من الصعب اليوم ان نحدد تماماً ما سبب الحماسة - للتصوير الصحيح ، للنغم العاطفي المغوي أم لشباب المؤلفة - وفي كل الاحوال ليست هذه من الروائع ، وإذا كنت قد ذكرت اللوحة فلأنها تمثل أحد أول لقاءاتي مع الفن . واللقاءات الأولى تكون دائماً مما لا ينسى مع غض النظر عن النوعية والنواقص التي في الفتاة ، التي نحبها ، أو في اللوحة التي تعجبنا .

كان ذلك في اثناء إقامتنا في باريس عام ١٩٢٦ ، حين كان أبي وأمي يدفعانني الى المتاحف اذ لم يكن ثمة من يتركونني عنده ، واذا كنت قد كرهت تلك المتاحف كرهاً مخيفاً بأعدادها التي لا تنتهي ، وصلاتها التي



لا تحصى ، حيث كنت أتسلل غير مبال قرب اللوحات ، وكانت معاناتي الفنية الوحيدة هي ألم رجلي الذي لا يكف عن التزايد . ولو بقيت على كرهي ذاك لكانت حياتي قد جرت في مجرى آخر تماما ، لكنني لم أصمد الى النهاية ، واحد أسباب هذا الانقلاب ربما كان « الاجتماع » نفسه لباشكيرتسييفا .

كان أبي وأمي قد قررا في ذلك اليوم أن يسحباني لا من اللوفر وحده بل من متحف لوكسنبورغ أيضا ، وذات حين ، وكى تبدد أمني خمولي قالت ما معناه ان من الأفضل أن نتأمل اللوحات لا الأحذية مشيرة الى لوحة كبيرة .

— هالك ، انظر اي عمل جميل . . . هؤلاء الاطفال من باشكيرتسييفا .

رفعت عيني كي ارضي أمني لكن اللوحة أعجبتني فعلا . لقد صور ستة صبية احدهم في مثل عمري ، يقفون في الشارع في الضاحية قرب سياج بسيط ، يلبسون ثياباً رثة منشغلين بالنظر الى قوس رماية رث هو الآخر .

تأملت اللوحة وقلت :

— هؤلاء الاطفال فقراء .

لقد أحزنني كون الاطفال فقراء على الرغم من أننا نحن أيضا كنا في تلك الفترة الباريسية نعيش بمشقة ، ولم تكن ملابسنا اكثر أناقة من تلك التي لأشخاص اللوحة .

أوعزت لي أمني :

— قد يكون هذا ما أرادت الفنانة أن تعبر عنه . إن اطفال الفقراء مثل كل الاطفال .



وقال ابي : الثوب لا يصنع راهبا .

كانت حقيقة أن اللوحة قد تحتوي شيئا ممتعا كالاكتشاف عندي .  
وكان اكتشافا أيضا أن اسم الانسان الذي ابدعها ليس من غير معنى .  
وكان طبيعيا أن أعرف أن اللوحات يرسمها اناس ، وكان ابي يرسم ،  
لكنني لم أكن أعلم أن للاسم أهمية خاصة . وعموما كنت انظر الى  
اللوحات كما يشاهد الناس الافلام من غير أن يبذلوا جهدا لقراءة اسم  
المخرج . وكي تشجعني أمي اشترت لي عند الخروج من المتحف بطاقة  
ملونة مع لوحات باشكيرتسييفا . ولا تزال البطاقة محفوظة الى اليوم  
بأعجوبة ولا تزال أيضا الذكرى .

ماريا باشكيرتسييفا ( ١٨٦٠ - ١٨٨٤ ) هي تلميذة باستيين - لوباج  
الذي ربطها به تدريجا ما هو أكثر من تطابق الذوقين . إنها علاقة  
حميمة قوية وقصيرة الأمد فصمها الموت . ماتت باشكيرتسييفا بالتدرن  
الرئوي في الرابعة والعشرين من عمرها ، وقد تبعها بعد شهر واحد  
باستيين لوباج وكان أيضا ضحية للتدرن الرئوي . ذهبت الفتاة  
فارتبك الرجل الذي استعد طويلا للحياة . لقد وجد الموت لا الحياة  
في موضع اللقاء . كتبت الفنانة في دفتر يومياتها : « النهاية هذه هي  
إذن خاتمة تعاساتي . تسعى كثيرا ، ترغب كثيرا وتعمل كثيرا كثيرا  
ثم تموت في الرابعة والعشرين أمام عتبة الحياة » .

ولأن الكلام يدور على المعلمين الصغار فإن باستيين - لوباج  
( ١٨٤٨ - ١٨٨٤ ) هو أحد المعلمين الصغار للواقعية . المجد الكبير الذي به  
حيأ ذاب في ما بعد إلى حجم أصغر ، إلى شهرة متواضعة . ولولا هؤلاء  
المعلمون الصغار لكانت بانوراما الفن في القرن الماضي أصغر وأفقر من  
حيث التلوينات . إن لوحة باستيين - لوباج « حصاد البرسيم » التي  
احتلت مكانها في اللوفر باستحقاق هي من اللوحات التي صمدت  
لاختبار الزمن .



ليس في الإمكان ، طبعاً ، أن توضع باشكيرتسيفا في موازاة معلمها ، ولا ينجم عن ذلك أن تعد من جزئيات الصالة . لا أقول هذا بدوافع عاطفية ، مع أن الدوافع العاطفية تدخل في الحساب . فنحن ، من غير أن نعي ، نحدد علاقتنا باللوحة بأمور غريبة عن الفن . حين تطفو في ذاكرتي عبارات قالتها أمي تذهب عبثاً أصاختي السمع كي أسمع تنغيمات صوتها . اذكر الكلمات ، أما التنغيمات فلا . . الطريقة الوحيدة لسماع صوتها هي أن أعود الى « سيرينادا » شوبرت التي غنتها بصوت خفيض . حينئذ أسمعه واضحاً ، وكأن أمي هنا في الغرفة . فيما بعد قال لي أناس متنورون أن شوبرت مؤلف موسيقي فائق العذوبة وأن « سيريناداه » شديدة العاطفية ، لكنني مع كل بساطتي ما قلت مثل هذه الكلمات غير المبالية في هذا العمل الإبداعي الشبابي . والامر سواء في أن تظهر عدم المبالاة نحو أمك ، وكذلك نحو لوحة باشكيرتسيفا .

وإذا بحثنا عن تفرد كاريير من حيث الموضوع تحديداً أو أساساً فقد لا نكتشفه . صور الطفولة ليست نادرة في الصالة ، وليست غريبة تماماً عن تاريخ المصور . قسم كبير من اللوحات المكرسة للعذراء عبر القرون ولابنها هي تفسير خاص للطفولة والأمومة . وبعض المجددين في أواخر القرن لم يكونوا غير مباليين بهذه الحوافز . ففي تلك السنوات تحديداً قدم معلم آخر يعتبر أرقى كثيراً بما لا يقاس من الفقير كاريير هو أوغست رونوار بعض صور الفاتنة للأطفال - « السيدة شاربانتييه مع أطفالها » ( ١٨٧٨ ) و « صبية صغيرة في الحديقة » ( ١٨٨٣ ) و « الرضيع » ( ١٨٩٥ ) و « غابريلا وجان » ( ١٨٩٥ ) .

تلحظ الفرادة أحياناً في أمر لا يكون هو بذاته موضوعاً أصيلاً خاصاً ويتحول لدى مبدع ما إلى موضوع حياته ، في حين لا يكون أكثر من عارض طارئ لدى فنانين آخرين قل رودن « إن كاريير العظيم أظهر عبقريته مصوراً زوجته وأطفاله . كان يكفي أن يمجد حب الأم كي يصير سامياً . معلم كبير هو الذي ينظر بعينه إلى ما يراه الجميع ، والذي يستطيع أن يرى الجمال في المؤلف الذي لا يثير الانتباه » .



إن ما قاله رودن جوهرى جداً مع أنه ليس جواباً دقيقاً عن السؤال الذى يعنيننا ، وهو جوهرى قبل كل شيء بسبب من التقويم الرفيع والعادل لفنان معاصر له ، هو عدنا عن أنه معلم كبير ، يعرف جيداً فناني العصر الآخرين ، وهو جوهرى لكونه يوجهنا الى البحث عن فرادة كاريير لا في الحافز نفسه بل في رؤية الفنان الأصلية ويطلعنا على إحدى سمات هذه الرؤية - القدرة على اكتشاف الجمال في الظواهر المألوفة . لكن ، لا دائرة موضوع المصور تستنفد بموضوع الأمومة ، ولا فرادته تنحدر الى الإحساس بالجمال في اليومي .

وإذا تعلق الأمر بجمال اليومي ، فإن رونوار هو أحد أكبر المعلمين في هذا الاتجاه وفي ذلك الزمن . في المنظر الربيعي لبولفارات باريس ولضواحي باريس ، في مباهج الحدائق ، وفي لفظ يوم العطلة على ضفتي نهر السين يكشف لنا الجانب المبتذل من ناحيته الاحتفالية غير المحترقة من المشاهد ، وغير منقوصة القيمة من قبل الفنانين - شعر الحياة العادية مع الشمس ، والخضرة ، الظلال الزرق أو الزنبقية ، سحر الأزهار ونقاء التزيينات ، حركة الأجساد الملتفة في إيقاع الرقص ، الحوار الصامت للابتسامات والنظرات ، الحياة تتبدل كل لحظة ، وتحمل لنا شيئاً كل لحظة ، ونبقى كالعميان تجاهه فيندوب ويختفي قبل أن نشعر به .

هذه العلاقة الشعرية والاحتفالية مع اليومي لدى الناس ترن في تصور الطفولة والأمومة . في اللوحة الكبيرة « السيدة شاربانتييه مع أطفالها يتوزع الأشخاص وسط تلوين الداخل المتعدد الإيقاعات ، في تمظهرات واقعية ، وإنما بتلك الواقعية المنتقاة جداً ، والتي يضعنا فيها المصور الفوتوغرافي قبل أن يقطع سطر السطر . والسيدة والبنت الصغيرة يندو عليهما بجلاء أنهما قد وقفتا كي تصورا . لم يصل رينوار الى التعبير ولم يبحث عن التعبير عن أية علاقة عاطفية بين الأم وأولادها . وإذا استثنينا نظرات البنت الصغيرة الى اختها الصغيرة فإن كل شيء هنا



محدد « بالبوز » التمثيل الذي رسمه الفنان بما في ذلك الكلب المستلقي فوق السجادة ، مع غض النظر عن محاولة توحيد الأشكال بوساطة روابط تليفية فإنها كذلك دقيقة في نمذجة شخوص المصور ، والمشاهد أمامها سيكون مستعداً لأن يسامح الفنان على رغبته الظاهرة في الاقتراب من متطلبات بورتريه الصالة . وليس مصادفة أن « السيدة شاربانتييه مع أطفالها » هي العمل الأول الذي سمح لرنوار دخول الصالة به .

ليس لدى كارير نوعيات رنوار ونقائضه . هو بعيد عن انطباعيته بعده عن أكاديمية كاراوس ديوران ، وهذه هي السمة الثانية التي أغاظ بها معارضيه - عدم قدرته أو عدم رغبته في أن يعبر بأسلوب مقبول من الجميع وتقليدي ، أو وفق تناولات المجددين حيث ألوانهم الفاتنة قد كسبت أنصاراً .

« تبخر الفسيل » . « ضباب دخاني » ... رؤى من روح السبيرتو - أمثال هذه اللوحات من لوحات المصور تميز جوه الفريد، المحوّم في لوحاته . هذه في الجوهر « صيغة النجاح الذي لن يتأخر » انتي تذكرها ريفالد ، وهو في عدم خبرته الجلي لم يشك في أنه بحث عن النجاح ، وأنه لن يتأخر ، فكاريير ، وبأي حال لم يستعمل « صيغة » تستدعي الزهو ، بل اللوم .

الأمر ، طبعاً ، لا يتعلق « بصيغة » . فالمعلم عدو للتناولات الميكانيكية والمطلوبة لذاتها ، ولم يخش أن يعلن : « كان الأفضل أن تحرق كل المتاحف والمكتبات في العالم ، لو كان عليها أن تؤكد إن هدف الحياة هو أسلوب التعبير عن المشاعر وليس المشاعر نفسها » وقال في مناسبة أخرى « يجب أن نخاف لا من الفن للفن ، بل من الصنعة للصنعة ... الفن شيء داخلي ، شخصي : إنسان يعمل كي يعطي أفضل ما في ذاته .. الرؤية تابعة للعين ، العين تابعة للروح ، البراعة عقيمة ، الرؤية خصيبة .



الامر يعود تحديداً الى الرؤية المتفردة ، المرتبطة بوجهة نظر محددة . لأن الرؤية المتفردة التي تبدو معها الاشكال وكأنها تفقد خطوطها الوحيدة ، تكاد تعود الى ان عين الفنان ليست « بؤرة » .

إن ما يسمى « محو الحدود » الذي يتبدى خصوصاً في التذويب الانطبعي للخطوط ليس من اختراع كارير . المعلم الكبير الاول لمحو الحدود هو ليوناردو دافينشي الذي كان اول من نجح في إعطاء الإنطباع عن الوسط الجوي « الفضاء » المحيط بالأشخاص وبالعالم المادي . لكن ليوناردو استعمل هذه التقنية لا من أجل بلوغ الإحساس بالوسط . الأدق ان يقال إن الوسط في لوحاته هو مادي بقدر ما هو روعي ويكفي أن نتذكر التلوينات العاطفية المعقدة وعسيرة التحديد في تلك اللوحات ، كي ندرك من أين ينبع ميل كارير الى هذا التعبير التصويري .

لكن كارير لم يأخذ المغازي المبكرة من ليوناردو بل من معلم مغمور جداً من القرن الثامن عشر هو موريس كينتن دولاتور . إنه رسام البورتريه البارع بقلم التلوين ، ولم يكن عميق الخبرة في علم النفس ، لكن كارير رأى أعماله وهو في سن اليافع ، ولم يكن بعد قد عرف كنوز اللوفر . وبعد ذلك بقليل سيكتشف الفنان الشاب قمم فن التصوير ومن بين هؤلاء فيلا ستكس الذي سيجتذبه بمزيد من العمق .

وهكذا فإن كارير ليس بمكتشف محو الحدود ، لكنه لم يأخذ التقنية جاهزة ، بل طورها بأسلوب خاص كي توائم رؤيته ، او كما قال « كي تعطي شكلاً للشعور الذي تثيره الطبيعة » .

مسألة الوسط الجوي مرتبطة وثيق الارتباط بمسألة الضوء ، فمن وجود الضوء تحديداً ، ومن طريقة توزيعه يتولد الانطباع عن الوسط . لدى ليوناردو الذي يفضل الإضاءة الهادئة المتساوية ، حتى عندما تكون بعض أقسام العمل شديدة الظلام ، كما هي الحال في « العذراء في المغارة » تكون الظلال شبه شفيفة تغطي الأشياء من غير أن تحجبها .



وهكذا هي الحال عند فيلاستكس ، وحتى عند رمبرانت ، مع أن التضاد بين النور والظلام يبلغ حده الأقصى . لدى كارافاد جو و جورج دولاتور الأمر ، على العكس من ذلك ، فالظلمة لا تستر الأشياء بل تبتلعها تماماً ، في حين أن الأقسام المضاءة تبدو بوضوح من غير ما يشير إلى الوسط . ولهذا تحديداً اتهم كارافاد جو بأنه أحال الأجزاء المعتمدة من اللوحة إلى « أماكن فارغة » .

وإذا كان واجباً تبسيط الأمور — الذي يحمل دائماً مخاطرة — فإن باستطاعتنا أن نقول إن كارير قد استخدم تقنية امحاء الحدود ، وفي الوقت نفسه أخفى عن نظرنا وضع العالم المادي . ليس ذلك ظلاماً تاماً ، وهي أقل من « أماكن فارغة » . إنها عتمته الفريدة ، التي لا تحدد ، وهي حية كالتنفس ، الذي يشترط الإيقاع اللوني والعاطفي للعمل بكامله . يقول المعلم : الجو العام هو النغم الذي يجب أن يوضع أولاً ، كأساس للمهارة التي ترسم بها اللوحة » ! .

ضباب دخاني ؟ إنه ضباب فعلاً ، لكنه ضباب غريب لا يحجب بل ينمذج ، أو بتعبيرات أدق ، يحجب غير الجوهري ، كي يجمع الجوهري ، يزيل المبتذل والجلي ، كي يكشف لنا المكنون . بعض النقاد مقتنع بأن كل عنصر من العمل الإبداعي يجب أن يرتاح ، من غير أيما شك ، فوق قناعة بصرية ، وهم يبحثون في مختلف الاتجاهات عن بواعث هذا الغبش الفريد . وثمة مفسرون قد يرتاحون إذا قيل لهم إن المسكن الذي عاش فيه الفنان كان سيئ الإضاءة .

إن جواباً مماثلاً بكل سذاجته قد يكون بعيداً جداً عن الحقيقة، فطوال سنوات ، حين لم يكن المصور معروفاً من الجمهور ، وإذا تشكل أسلوبه ، كانت الأسرة قد سكنت في مساكن فقيرة ومعتمدة وكان كليرير يراقب وجوه كائناته الغالية، شاحبة ومتعطشة إلى الشمس وسط الضوء النادر الشحيح أو وسط ظلال الغبش الكثيفة . لكن سمات إبداعه لا يمكن أن تستخلص من تفسيرات بدائية كهذه . وبقدر ما تمثل العين صلة بين



العالم الخارجي والعالم الداخلي فإننا لانستطيع أن نحدد فريدة النظر  
بناحية واحدة وننسى الأخرى ، وذلك تحديداً لأن « العين تابعة للروح » .

الغبش في لوحات كارير ليس شواذاً فيزيائياً بل هو شواذ روحاني .  
إنه يعبر عن احساس طبيعة حاملة بالضوء ، وعن مزاج سوداوي ، ووجهة  
نظر بصرية خاصة بالذاكرة . حين نحلم أو حين نتذكر ، أو - إذا  
شئتم - حين نرى في المنام فإننا نرى الأشياء بهذه الطريقة ، سابعة عبر  
ظلمات النسيان وعارية من كل إضافات اكسسوارية . هذا الأسلوب في  
الرؤية يتطابق تماماً مع نظرة الفنان التصويرية بقدر ما تكون الرؤية  
والنظرة لدى المبدع الكبير وجهين لشيء واحد بعينه . قال كارير إنه  
يسعى إلى أن ينتقي من تعدد المرئيات ما هو أساسي أكثر ، كما تنتقيه  
ذاكرتنا تلقائياً ، كي تغذيه في الذكرى : « التعميم الذي تجعله الروح  
ذكرى ، هو هدف الفن الحقيقي .. لأن الفن يجب أن يحفظ ماترميه  
الذاكرة ؟ تتغذى الروح بالجوهرى . إنه يتشتت إذا ضخ أهمية  
المناصر الطارئة » .

إن سلسلة من الذكريات ، بكل تلوينات الذكرى العاطفية ، بكل  
مكونياتها وتأثيرها ، كشيء معيش شخصياً ، ومعانى منه ، كتجسد للعالم  
خارجك في عالمك الشخصي ، في فرحك وفي حزنك - هذا ما تمثله في الجوهر  
لوحات كارير . والمعروف أن ثمة تقويمات أخرى . يرى بعض المؤلفين  
أن الوجوه في هذه اللوحات لاتطقو من شبه ظلام ، بل تفرق فيه . ويبدو  
أن الفنان يخفيها جزئياً . وما الذي يمكن أن يخفيه الانسان غير النواقص .  
أمثال هذه الشكوك المضنية التي يرميها المفسرون تتهم كارير بأنه  
يضرب الشكل لأنه عاجز عن أن يبنيه بوضوح ، وأنه يهرب الصورة لأنها  
كعب أخيل لديه .

يرى الناس ، غالباً ، أن الصورة هي الخط وخط الكفاف الذي  
يرسم العليف . فإذا وجد الخط وجدت الصورة ، وإذا غاب الخط فلا  
صورة . أمثال هؤلاء الناس لا يخطر لهم أن الخط وخط الكفاف ما هما



سوى أسلوب لظهور الصورة وليس هما الصورة نفسها ، التي يمكن أن تظهر ، يوحى بها أو يشار إليها بطريقة أخرى ، إذا عكست الصورة الشكل والبناء ، فإذا كان في اللوحة شكل ما مبني - جيد أو رديء - فهذا يعني أن الصور موجودة ولو أننا لانميز خط الكفاف . وإذا اختزل ظهور الصورة الى خط الكفاف وجب أن نخلص إلى الصورة مبرزة عند طفل أكثر مما هي مبرزة لدى ليوناردو ، ذلك لأن خط الكفاف في رسمة طفل يكون واضحاً دائماً ، أما في « موناليزا » فهو مختلف في عدة مواضع ، ويدوب تماماً في بعض الأحيان . وإذا قبلنا القول لاشكل من غير خط فسيكون علينا أن نعتبر أن الأشكال في جو رطب أو ضبابي ، وأيضاً في مسكن سيء الإضاءة ليست أشكالاً بل هي وهم .

الأكاديمية التي اتهمت كارير بأنه أغفل الصورة ، تعتمد على نماذج الكلاسيكية ، أما الكلاسيكية فتستند - أو توحى بأنها تستند - على العراقة . ولأن العراقة « القدم » لم تترك لنا تصويراً بل نحتاً فإن الكلاسيكية تتطلب أن تنسخ المنحوتات المرمرية ، تماماً كما تظهر مخططاتها ، أي أن يستخدم ، قبل كل شيء ، خط الكفاف . لم يفتن المصورون الكلاسيكيون إلى أنهم بهذه الطريقة لا يتبعون حكمة التشكيل العريق لأنهم لا ينحتون تربة من المخطط بل من الهيكل ، من البنيان ، وإذا شئتم ، من اللب ، وينمو الشكل من الداخل إلى الخارج ، من البناء إلى المظهر الخارجي ، ومن الطبقات الأساسية نحو إنفصالاتها التالية . ويكون من السداجة أن نفكر بأنه ما دام التصوير ليس نحتاً فإن الأشياء من غير شك يجب أن تتجه وجهة أخرى . ليس مصادفة أن نتكلم في التصوير على بناء الشكل ، وكذلك في التشكيل والصوغ . وليس مصادفة أن دولا كروا يرى أن الشكل يجب أن يبنى من الداخل إلى الخارج ، أما فان غوغ فقد قبل هذا المبدأ كبدئية . الصورة هي تحديداً ، مظهر لفهم الشكل فنياً ، مع غض النظر عن الأسلوب الذي يتجسد فيه هذا المظهر - بخط كفاف أو من غير خط كفاف .



كارير يبني الشكل ويطوره من الداخل إلى الخارج « ينبغي أن تختلف النمذجة في الخطط عن النمذجة خارج الخطط » . هذا ما كان يؤكد . التصوير ليس تشبيهاً للبشرة بل هو اظهار للبنى الجوهرية تحت البشرة . نقد كتب المعلم : لحظت لدى فيلاسكتس ، وربما أكثر من ذلك عند دافينشي ، أن ملامح الوجه ، العينان ، والأنف ، والفم مكونة مما يحيط بها ، من قوسي الحاجبين ، ومن عظمي الوجنتين ، ومن الفكين ، حتى لو لم تكن حاضرة لحزرنها . الحمقى الذين ينقضون على العينين ، والأنف ، والفم هم أناس يريدون أن يفتحوا النوافذ قبل أن يشيدوا الجدار .

هل الوجوه ضبابية ومهمة ؟ ربما ، لكنها مع كل إيهامها ليست من طبيعة تشكيلية وحسب بل تحتوي ما تفتقر إليه ألوف لوحات البورتريه المرسومة بوضوح - أي فرادة البناء ، تركيب الجمجمة ، وكمال الرأس العضوي . امحاء الحدود لا يضرب هذه السمات الأساسية بل يشبثها فتظهر بتعبيرية مفصلة . شخوص الكلاسيكية لا تشبه الصخور المنحوتة بقدر ما تشبه السبائك الجصية ، لأنها تبدو جوفاء . الشكل التصويري ندى كارير فيه إلى حد بعيد ، سمات النحت ، لأنه مبني بمتانة ، ومتماسك ومادي مع أن مظهره أثري .

وخط الكفاف ، إذا كنا نحتاج إليه كل هذه الحاجة ، فمن المفهوم كفاية ، أن يتاح له تقديم ثباته لخيالنا . لخط الكفاف في اللوحة وظيفة من بين وظائفه الأخرى هي أن يحدد وأن يرسم الحدود ، وكارير يسمى إلى عكس ذلك . حدود الشكل هي نحن وهي معروفة كفاية من غير ذلك . قد لا نراها لكننا نحزرها . الرسام يسعى إلى توجيه اهتمامنا إلى شيء آخر ، غير معروف جيداً ، وغير مدرك كفاية . يقول : « الأشكال لا توجد وحدها وبذاتها بل من خلال علاقاتها المتبادلة الكثيرة » . يكشف لنا المعلم العلاقات بين الأشكال ، واتحادها وانسجاعتها في فضاء عام واحد ، يضم كل شيء ويطفو منه كل شيء كأنه تكرر أبدي للفعل البدئي ، الذي



ولد به العالم من العماء ، أما الشكل — فمن غير المتشكل . ولهذا لا يحتاج كلير إلى خط الكفاف .

فضاء عام واحد يطقو منه شكل معمم — لا يضع الفنان في التفاصيل بل يرى الشكل كله ، يستشف الفكرة الأساسية ، يتطلع إلى المركب . المركب هنا ليس في صورة مفردة بل يرن في المشهد كله ، في المجموعة كلها ، التي ليست تجميعاً لعناصر بل هي علاقة متبادلة تم بلوغها بوساطة علاقة التظاهرات ( البوزات ) والإيماءات والملاح ، كي نحس العلاقات الداخلية الأعمق للمشاعر والظروف — الجملة تظهر معاً كي تصبح كيانا عضوياً ، يتوحد مع الوسط المحيط به ، ويبدو أمام النظر متماسكاً .

تماسك الصورة يضيف تعبيراً مادياً ، عبر التلوين الأحادي الصبغة — وهذا سبب آخر لنفور بعض النقاد . لقد اتهم الفنان علاوة على أنه يهرب الصورة ويقتصد في خط الكفاف ، بأنه يقتصد كثيراً في الصباغ . ويصعب ، فعلاً ، أن يقال إن لوحات كارير كثيرة الألوان . هي للعين انسطحية مبنية من لون واحد بذاته إذا لم نحس الأبيض . وإذا كانت في الأعمال الأبر ترن هنا وهناك نبرة أحد الألوان المكثفة فقد اختفت هذه النبرة بعد ذلك ، لكي تبقى نبرة واحدة زرقاء أو بنية .

لم يصنع المعلم من مهارته تقنية : « اتعامل مع الأصبغة الأرضية أكثر ما اتعامل ، وهي الأيسر والأبقى . المراتب الدنيا هي من لون واحد دائماً ممزوجاً مع الأبيض ، أو بكلمة ، لون رمادي يسمح لي دائماً بأن أمسك بإيقاع الضوء وأن أقويه ، ومن ثم أن أحجبه بلون أكثر قتامة » .

وكما يبدو ، فعدا عن أن كثرة الألوان مستبعدة ، فإنها مستبعدة لصالح ما هو أقل تأثيراً ، وأقل فتنة من الألوان — الأرضية منها . ذلك لأن إيقاعات الرمادي والبني موجودة في كل مكان حولنا . إنه يبحث عن ترف اللون ، الناقص هكذا ، في اليومي الذي لا لون له ...



في الإمكان القول إن الكلاسيكيين ومقلديهم من الأكاديميين والله أعلم لماذا ليسوا ملونين . هذا صحيح . لكن الجمهور لا يعرف الكثير عن التلوين . إنه يحسب أن التلوين الغني هو هناك حيث الكثير من الأصبغة . إن انقر ، ومع أنه ليس من غير إحساس باللون مثل دافيد ، لا يعنى خصوصاً بمشكلات البناء اللوني والإنسجام ( هارمونيا ) اللوني . « إن شيئاً ما رسم جيداً هو دائماً مطور جيداً » ذلك ما يؤكد . لكن انقر ، في الوقت نفسه ، يجيد اجتذاب العين بتكثيف الألوان و تنويعها . إن فييتان « السيدة مواتوسيه » في لوحته يمثل حديقة ألوان حقيقية . واجساد « الجواري » مصورة فوق أقمشة الداخل الخضراء ، والزرقاء ، والحمراء الصارخة ، أو المذهبة . وفي ما يخص فترة سوء استعمال الصباغ الاسفلتي فإنها ، حقاً ، تذهب ، إلى حد ما ، الملون الأكاديمي . أما في العقدين الأخيرين من القرن فقد دخلت الصالة ، من جديد ، المقامات المكثفة . ذلك لأن السادة الأكاديميين وبعد أن ذموا التجريبية وسخروا منها كفاية قرروا أن ينتقموا منها بأسلوب آخر ، متخذين قسماً من تناولاتها التلوينية .

نستطيع أن نتصور أنه في ذروة هذا الإنعاش والإغناء للوحة بالألوان ، قد أثارت الارتباك أحادة لون لوحات كارير . لو أن الفنان أراد بأي ثمن أن يحمل إلى المشاهد « ضباباً دخانياً » فلماذا ، على الأقل لم يبذل جهداً كي يقدم فتنة لونية أكبر لهذا الضباب ؟ قد يعود ذلك إلى أن المعلم يستبعد بصبر كل عنصر من عناصر الفتنة الرخيصة . ولأن الحياة الفقيرة الضيقة التي أحاطت به لم تجعله في مثل فتنة قوس ألوان . قد يكون الأمر كذلك ، لكنه بعيد عن أن يوضح كل شيء . فأحياناً يلد الواقع الفقير ميلاً نحو ترف التلوين . الانطباعيون والمتوحشون وسط غرابية الأبراج ، بل وسط هذا اليومي الباريسي الظليل الذي لم يمنعهم — من غير أن يذهبوا إلى تاي تي مثل غوغان — من أن يسرفوا في استخدام « ريبيرتوار » الألوان المكثفة كله .



كي نفهم ميزات تصوير كاريير ينبغي أن نفهم ميزات واقعيتها .  
صار يذكر أن المعلم لا يجمعه جامع مع المدرسة الرمزية والمدرسة  
الانحطاطية اللتين أدارتا الظهر الى الحياة باسم واقعية ما نظرية صرف .  
« عبادة الحياة هو المغزى الحقيقي الذي من المقبول أن ندعوه عبادة  
الجمال » . - « ذلك ما يؤكد كاريير . الموضوعي والذاتي يمثلان كلا  
لا يتجزأ . لا تستطيع أن تفهم ذلك ما لم تفهم العالم . « خيال توقظه  
العلاقة مع الطبيعة . رأي الواقعي يعمل على اكتشاف ذاته » .

لكن مهمة الفن لدى كاريير ليست تثبيت الحياة بسماتها السطحية  
بل هي الاكتشاف في المجال الأكثر مكنونية عالم الإنسان الروحي . « يجب  
أن يعرف الفنان روح الإنسان . يستطيع أن يحاول التعبير عنها إذا  
شعر بكل اضطراب فيها ، إذا صار جزءا من الانسانية لا ينفصل عنها  
من هنا استنتاج المعلم الحكيم الذي يرن كشعار لإبداءه كله :

« نرى الآخرين في أنفسنا ، ونكتشف أنفسنا فيهم » .

إنه شعار غير مألوف حقاً في زمن ينعزل فيه الفنانون في مناهات  
مشكلاتهم التشكيلية . شعار غريب ، واضح لقلة من التعساء مثل فان  
غوغ الذي كان قد توفى .

لكن اللون عند فان غوغ « يعبر عن شيء بذاته هو يسعى إلى أن  
يجسد » عبر اللون الأحمر ، والأخضر شهوات الإنسان الرهيبة « هو  
يضحي بالقيم باسم التعبيرية اللونية ، لأن « ليس في الإمكان أن تصل  
إلى اللون والقيم . . لا تستطيع أن تكون في القطب وعند خط الإستواء في  
وقت واحد » .

أما لدى كاريير فالامر غير ذلك ، فاللون بذاته لا يعبر عن شيء .  
وقد أثبت ذلك بأن بنى بلون ترابي واحد لوحات متباينة الإرتفاع كل  
التباين . وإذا كان فان غوغ قد تخلص عن القيم باسم الألوان



فإن كاريير قد تخطى عن الألوان باسم القيم . وهو يرى أن كثرة التلوينات تنتمي إلى الظاهر والمادي اللفظ ، أما المعلم فيسمى إلى الصعب مناله من ارتعاشات الروح ، معبراً عنها بما يكاد يكون قيماً ملموسة . وهو يرى أن الوجه الإنساني ، مضاء بالحياة الداخلية ، يكفي تماماً ، لأن يوحى بكل التناقضات الممكنة للدراما الإنسانية - وجه واحد ولون واحد محدد ، ويتوضح هذه الوجه ، خارجاً من الظلمات ، واضحاً منتعشاً . وأكثر من ذلك . كل ما هو زائد ، بما في ذلك زيادة الألوان ، هو عقبة ومغامرة قد تحرفك عن المهمة الأساسية .

قد تبدو هذه الصور خالية من الجمال التصويري للمشاهد السطحي . إنها متواضعة المنظر ، لكنها ليست عجفاء ، مقتصدة ، لكنها ليست فقيرة قطعاً . إنها مرتبة ، بل وممثلة لدى وجود التوافق المطابق يتجلى فيها نظر المعلم الثاقب الذي لا أسرار عنده لا في الشكل ولا في البناء أو التباين . إنها رؤى ينسبك فيها المرئي غير المرئي في هيئة كاملة كل تمظهر ( بوذ ) وكل إيماءة هنا هي تعبير عن ظرف نفسي ، نور وجه الأم ينير وجه الوليد ، التفجرات غير المحسوسة تنمو لتصير حركات للوجوه ، الأنظار والأيدي التي تتبادل البحث ، القبلة هي تجسيد للحماية وتكران اللغات ، النور نفسه يتحول إلى ملاطفة روحية . إنه جو من التطابقات مدرك جيداً ، وفي الوقت نفسه ، يصعب التعبير عنه ، تحركات علاقات بين الحالات الروحية حوار داخلي عذب من غير كلام ، وذلك لوجود تفجرات روحية لا تحتاج إلى كلمات ولا تستطيع الكلمات أن تعبر عنها إنها حقيقة إنسانية ، اكتشاف للأكثر خفاء ، من غير ذكر لأي عطف رخيص أو أية ملاطفة عذبة ، أو عاطفية .

يقول بعضهم : حسناً . ليس لدينا ما نعرض به على الحالات العاطفية ، لكنها هي وحدها وذاتها عند هذا الفنان . للنظرة الأولى - أجل . في العديد من النتائج ، خصوصاً بين الكثير من اللوحات القماشية في موضوع « الأمومة » لا تنعدم التكرارات . لكنها ليست ميكانيكية ، وليست حرفية . إذا تأملنا هذه اللوحات في تسلسل تاريخي



وإذا اعرنا انتباهنا الى بعض التغيرات « غير الهامة » فسوف نرى أن الأمر لا يتعلق بتكرار فقط ، بل بنماء لا يتوقف للتفسير .

حسب كارير ، نفسه ، حساباً لكون الارتباط بموضوعات محددة ينطوي على مغامرات : « قلت : - ماذا ؟ هل أفعل الشيء نفسه دائماً كيف سأخلص من ذلك ؟ ثم وصلت الى اكتشاف ، أنه ينبغي أن تبقى نفسك ، إذ تسعى الى أن تنمو ، تكون الطريقة الحقيقة لأن تكون منوعاً ، لم ير الفنان أنه ينبغي أن يترك موضوعاً محبباً لمجرد كونه قد عالج ، فهو هنا كالأم التي لا يمكن أن تكف عن ملاطقة طفلها ، لسبب واحد ، هو أنها داعيته الباردة . هذه السلسلة الطويلة عن الأمومة والحب ، إذا نحينا جانباً بعض التكرارات التي لا مفر منها ، هي في الجوهر مثال لا على الرقابة ، بل على الغنى والتنوع اللذين بلغهما في تفسير موضوع واحد بذاته . يقول كارير : « المدهش هو أن كل شيء مختلف ومؤلف في وقت واحد » . فكان المعلم المفتون بأعجوبة الحياة ، يسعى مجدداً ، ومجدداً ، نحو سرها ، نحو التنفس غير المحسوس للتواتر الأبدي ، لهذه الصلة الحميمة بين الأشياء الفانية ، التي عبرها تصل الكينونة الى الخلود .

إنه فن الإنسجام . كان في وسعنا أن نقول ذلك لو أن الإنسجام عند كارير لم يكن ، في الغالب ، مع درامية تلمس من غير تعب . لأن الإنسجام هش وغير واثق ، يجثم فوقه دائماً الخطر لأن « الخطر هو أساس الحياة نفسها » من سوداوية هذه المشاهد العائلية الهادئة ، من الإحساس بأن الحب ألم أكثر مما هو سعة . يقول شيلي : « الطف أغانيها هي تلك التي تغذيها أكثر أفكارنا حزناً » وكمثل هذا رقة كارير .

البر ينار الذي أبدع في الوقت ذاته ، قد تناول ، في أحيان غير نادرة ، مواضيع مماثلة . فإلى جانب مواضيع السعادة العائلية عمل مشاهد حول المأساة الفظة الظاهرة - الأب الميت ، الأم الميتة ، الطفل المحتضر . وفي تلك السنوات سيقدم كيتيه كولفيتس بعض أوائل أعماله



انفراقية الأثرية حول ضحايا الموت من غير المستين، وهو الضيف المألوف، لدى الأسر الفقيرة . لم يكن لدى كاريير ميل إلى التصوير المباشر كهذا للكارثة ، إذ كان يفضل التلميح على التصريح ، ولأنه يرى أن المساوية تكون أقوى في الانتظار المتوتر للخطر ، أكثر مما هي عليه حين يأتي الخطر في لحظة وينتهي الأمر . المصور لا يسده كثيراً ختام التخدير ، والإنهيار والهزيمة بقدر ما تشده درامية الشعور المعب ، درامية الألم . والخوف على الكائن المحبوب . هذا القلق النابع من القلب يحوم في الكثير من لوحات الفنان ، واللحظة حاضرة جداً في أخلاقيتها وقد تكون سمتها الحقيقية . وكما كتب ميترلنك « نحن نساوي ما تساويه همومنا وسوداوتنا . وبقدر ما نرتفع تصبح هي أنبل وأجمل » .

لكنه في أحوال معروفة ، وكأنه يريد أن يفند الرأي بأنه معلم التكوينات الحسية ، يتخلى كاريير عن لغة التورية كي يكشف لنا المساوية في كامل حدتها . تولىته « المسيح على الصليب » هي إحدى الصور الفجة . وهي غريبة عن التفسير الديني المألوف . ثلاثة من الإنجيليين يؤكدون أن مريم لم تحضر الصلب ، أما الرابع - يوحنا ، هناك مع ماري ، فهو موجود بنفسه . لقد أهمل الفنان الروايتين الأخريين وقدم لنا الحدث من ناحية أخرى مختلفة لكنها ليست الناحية الوثنية : تضحية الابن بنفسه ، ومعاناة الأم . وهكذا تتكشف أمامنا درامتان ، مترابطتان عضوياً لكنهما مختلفتان إيقاعاً .

إن واضح كل هذه المشاهد في « الأمومة » يركز هذه المرة اهتمامه على الابن أكثر مما يركزه على الأم . المسيح مصور في المستوى الأول ، فكأنما أراد الفنان أن يقربه منا قدر الامكان . أما الجسد فهو موضوع في مكان منخفض جداً ، وكأنما كي يكون مدركاً إيقاع الأسطورة التي جانب المغزى الأرضي والبشري . رأس المصلوب مائل إلى أحد الجانبين لكن هذه الحركة لا تعبر عن الفناء أو الدهول ، بل عن الصبر . الجسد النحيل المعب في توتر كامل وكأنما من أجل أن يسيطر على آلامه .



الوجه حازم - نود أن نقول متحد - تبدو عليه إرادة المعذب التي لا تقهر  
في أن يصمد حتى النهاية للتجربة القصوى .

الضوء الساقط من الأعلى يزحف على الجسد المعذب ، ويمضي  
شعاع من الظلمة التي وراء الصليب وإلى اليمين من طيف قائم ، متلفع  
بالشقاء متألم الوجه ، يدها منعقدتان إشارة إلى الصلاة أو القنوط .  
التعارض بين هذين الكائنين مذهل : أحدهما مشدود بصبر لا يلين ،  
والآخر منقبض في تشنج العذاب ، كائنان قائمان على قرب مباشر ،  
ومع ذلك هما منعزلان ، كل في ذاته ، كل مع صليبه ، كل ومضيره  
المساوي - الابن ذو الإرادة البطولية بتضحية الذات ، والام المدركة  
لمعجزها القابعة في الظلمة مع حزنها .

لوحة « المسيح على الصليب » مع أنها أكثر اختلافاً من حيث  
موضوعها مع لوحات كاريير الأخريات تبدو أكثر وضوحاً ببعض  
السمات الموجودة في إبداعه كله : الطموح إلى التوغل في جوهر ومغزى  
المصير الإنساني ، وتأليف فكرة أخلاقية - جمالية بتجربة عاطفية عميقة .  
هذه السمات الفكرية والعاطفية ليست عصية جداً على الفهم . لا يسعى  
المعلم إلى حجبها بل إلى إظهارها بتعبيرية محددة مخلصاً إلى وجهة  
نظرة الثاقلة : « إن الأشياء الضعيفة والقوية يجب أن تقال بقوة » .  
القريب في هذه الحال أن مؤلفين معروفين يؤكدون أسبقية الشعور  
لدى كاريير أو واحدته ، في حين يرى آخرون أن الفكرة هي الأمر  
الرئيسي عنده ، وفي الحالين يؤدي ذلك إلى تشوّه القضية على اعتبارها  
قضية الوحدة العضوية بين الفكر والشعور .

يرى بينيزيت أن المعلم « يصور بمزيد من السرعة كي يعبر عن  
مشاعره ، أكثر مما يريد أن يقدم « حقائق تشكيلية » ويكاد ريمون كونيا  
يكرر حرفياً هذه النتيجة : « كاريير » يصور كي يعبر عن أحد المشاعر ،  
لا عن أحد الأحاسيس الجمالية . « ويرناردو ريفال ينظر أيضاً إلى  
المسألة وكأنها سمة أساسية من سمات المعلم « العاطفية المكبوتة ،



والرعاية المستبعدة والإدماج . « ويضع بيير كابان بدوره في المستوى الأول : « القدرة الكبيرة على تقديم المشاعر » . ويصنف ريمون شارمييه الفنان على اعتباره « عاطفياً حتى النهاية وعميق الإنسانية » أما جورج ويسمانس فإنه يؤكد أن إبداع كاريير « يندلق من اندفاعات عاطفية » .

جماعة أخرى من النقدة تهمل اللحظة العاطفية أو تضعها في مرتبة أدنى من الذهنية . يرى هنري لوروا أن المعلم تألمه « فكرة سامية حول الفن وخدمة الفكر » « فكره يشمل البشرية كلها » ذلك ما يؤكد جورج دينوانفيل . ويكتب لوي دينتييه : « ليس فناناً كبيراً وحسب ، بل مفكر » . ويؤكد غوستاف جوفروا : « إبداع فلسفي بمعنى الكلمة الحقيقي » . ويقول روجيه ماركس مدققاً : « بقدر ما هو إبداع فنان ، هو إبداع لفيلسوف وشاعر . » ويعلن هنري بيدو : « يراقب الحياة كمصور ويكشف كفيلسوف » أما غابرييل سياري في مقالته الواسعة فيتصفيح بالتفصيل « فلسفة كاريير » .

لم يضع كاريير ، ولم تكن لديه النية لوضع أية « فلسفة » خاصة به . كان يسعى ببساطة إلى مغزى ما تراه عيناه ، وأن يتكشف اختلاط الصور غير المتناهي للأشكال المحدودة الذي لا يتدر حدوثه ، والنواميس الأساسية التي تحدد طابعها وتطورها ، وبكلمات أخرى ، أن يصل ، ككل باحث حقيقي ، إلى حقيقة البحث . إن اكتشافات كاريير لا تعتبر إسهاماً في منجزات الفكر الفلسفي . وليست جديدة . لكنها صادقة وتبرهن أن الحقائق الجاهزة لا تنجز الكثير من العمل في مجال الإبداع ، وأن على المبدع أن يصل إلى حقائقه بطريقة الخاصة .

حتى نتعرف إلى بعض أفكار المعلم لا يكون عسيراً أن نرى قربها من آراء فان غوغ « لا شيء في الطبيعة منفصل لأن كل شيء متقارب ، التل والسهل والأرض والإنسان » هذا ما يقوله كاريير . ويقول فينسينت : « الحقول التي تلد القمح ، المياه التي تهدر في الوادي ، العصور في العنب ،



وحياة الإنسان . . هي الشيء ذاته . » إن إدراك وحدة الكون لا يستنفد التقارب بين المصورين ، ففي الإمكان تتبع هذا التقارب في نظرتهم إلى العالم بكاملها ، وفي أساس فهمهما لمهام الفن ، في إقتناعهما بأن « ليس ثمة ما هو أكثر فنية من أن تحب الناس » .

كارير وفان غوغ مبدعان يبتعد أحدهما عن الآخر ظاهرياً بعداً فلكياً ما كانا يعرفانه ، وحتى لو عرفاه لأعجب أحدهما الآخر إذ هما متقربان روحياً . أحدهما تقليدي ( انيمودجي ) لكنه بعيد عن أن يكون مثلاً لذلك ، فيسمات الفن يصعب أن تشرح وتوفى حقها بالمبادئ الفكرية الجمالية الأساسية ، فالمبادئ الأساسية يمكن أن تحتوي أشكالاً لظاهرة مختلفة جداً وحتى متضاربة للوهلة الأولى . وعدم فهم هذه الحقيقة الأولية جداً هو تحديد ما يقودنا أحياناً إلى حيث نعتبر أننا ما دمنا موحدى الرأي حول مسائل الوضع الدولي وحول الفن كظاهرة اجتماعية وغنوصية فإن علينا أن نصور إلى حد ما ، بطريقة واحدة .

إن وجهة النظر الفكرية - الجمالية ليست مخبأة ، طبعاً ، في أعماق طبقات النتائج . فمن الممكن التعبير عنها مباشرة من قبل مؤلفين مختلفين ، ومن الممكن أن يجعل ذلك أعمالهم متماهية أو متشابهة . يمثل هذا الوضع انفرد تصوير كارير ، وهنا أساساً ، السبب الذي دفع النقاد إلى رفعه إلى مستوى المقولة الفلسفية ، وأداة آخرون باعتباره أدبياً .

الإتهامات بالادبية - ليست موجهة إلى كارير وحده - فقد بدأت تصبح « موضوعة » مع الإقتراب من نهاية القرن الماضي . لم يحدث قبل ذلك ، زمن الكلاسيكية أو الرومانسية ، زمن الواقعية أو الأكاديميائية ، أن استعملت مثل هذه الإتهامات على نطاق واسع . لم يخطر في بال أحد أن يتهم فنانياً بأنه يروي حادثاً أو يتحدث عن دراما . فالقسم الضخم من النتاجات يأخذ مواضيعه من التاريخ والميثولوجيا ، والأدب ، أو من الواقع الراهن ، وهي إلى هذا الحد أو ذاك تصور قصصاً . تغيرت الحال تغيراً حاداً مع ظهور الإنطباعية . المغزى ، الفكرة ، وإلى درجة أكبر عنصر



الرؤى صارت تعتبر شيئاً غريباً بل معادياً للتصوير الحق . ليس للفنان مهمة غير أن يكون حاسة ، وليس للوحة قصد أو غاية غير أن تمثل تسجيلاً دقيقاً للانطباعات الحسية ، لا التغيرات في مصير البشر ، وإنما في المنظر الطبيعي ، لا الخير والشر ، بل الهواء والضوء - تلك هي الموضوعات الجديدة للفن ، المسموح بها وحدها بأن « تصور » . وبدأ التغير وكأنه واقعي ومعلل . إنها مباراة تأثر العين ، المقطوعة طويلاً من قبل وصاية العقل . إلتشاء بجمال المرئي . إيمان بأن المشاهد لا يحتاج إلى نصوص ذات مواضع من أجل أن يستمتع بزرقه السماء ، بتفتح أوراق الغاية أو انعكاسات المياه مع كل سحر التنوعات اللونية الدقيقة ، التي تلتقطها عين الفنان .

نعم ، حقاً - إنها تغيرات ساذجة ، سيظهر في ما بعد أنها حبلى بعواقب سيئة . إذ سترمي من الفن الأفكار أولاً وبعد ذلك بقليل - المشاعر ، وسريعاً بعدها الأحاسيس وصولاً إلى التصوير الانقى ، أي أخذ العناصر التشكيلية بذاتها ولذاتها ، من غير أي علاقة بالتجارب الذهنية أو العاطفية أو الشعورية للإنسان . الجيل الذي يسخر من سابقه بسبب من أديتهم سرعان ما سيصبح موضوعاً للسخرية بسبب من فنه الوبائي ، إن الانطباعية ، المعنوية كمنهج للمستقبل ، سرعان ما سترمى ، من غير اعتراض ، في مستودع الأشياء القديمة .

الفن الإنساني لا يمثل جمعاً ميكانيكياً لتوليفات ، يمكن أن تلتقط بنزوة أو بخاطر أو أن تصغر . إنه كيان عضوء حي مشكل نتيجة لتطور مستمر . أما بتر أي عنصر جوهري من الكيان الحي فيؤدي إلى تغير لا رجوع عنه ندعوه الموت . تستطيع أن تهدم نصف بناء ، وأن تبقي على نصفه الآخر ، لكنك لا تستطيع أن تدمر نصف جسد وأن تغذي النصف الباقي . إن الفن يتطور فعلاً مع مرور الزمن ، لكن ليس عبر سقوط هذا العنصر الأساسي أو ذلك ، بل عبر ارتقائها التدريجي ، الذي يتم لأسباب مختلفة ، على غير ما استواء ، مما يؤدي إلى تنوع الشرايطات .



في فترات معروفة ، ولدى مدارس معروفة يمكن أن تسود بداية معقولة ، ولدى أخرى قد تكون عاطفية ، وفي ثالثة - حسية . لكن ، من غير الممكن أن يبتز تماماً هذا العنصر أو ذاك من هذه العناصر وأن يظل الفن قائماً . لا يمكن أن يقوم بغير ذهن أو بغير قلب ، أو محروماً من الاحساس وأن يبقى فناً . وكل محاولات تدمير هذه القاعدة سوف تبقى في التاريخ كمثال إيضاحي على رسوخ القاعدة .

قد يكره رونوار ما يدعى « فكراً » لكن إذا خلا فنه من الفكر فهل سيصمد لامتحان الزمن ؟ صحيح أنه ليس عملاقاً فكرياً وأن البداية الإحساسية مهيمنة في لوحاته ، لكن هذه مسألة أخرى تماماً ، مسألة ترايط . لقد انقطع المعلم عن الانطبعية ، وكما قال هو ، لأن الطريقة الانطبعية في العمل لا تتيح التعمق في التنفيذ التوليقي ، أي إمعان الفكر الضروري للوحة . وقد كتب رونوار إلى هنري مونتيس « اليد الأعمى ليست أكثر من خادم للفكر » .

لم يستطع المدافعون عن الحساسية أن يقضوا على الفن الفكري بنويحة واحدة . وأكثر من ذلك كأنما قد زادوه مقاومة ، وقد تمثلت بين ما تمثلت به في الرمزية . في بيان التيار الجديد الذي أعلنه عام ١٨٨٦ الشاعر جان مورياس صيغت مهمة « فلتفضح الفكرة في صيغة حسية مقبولة » وأبرز بيوفي دوشافان ، الذي كان مشهوراً في ذلك الحين ، على أنه رائد المدرسة ، مع أننا لا نجد في تصويره من الرمزية قدر ما نجد من التورية . غوستاف مورو ، وأوديلون رودون ، وبول غوغن وقسم كبير آخر من « النابيسست » قد حاولوا بوسائل مختلفة ، وبطرق مختلفة أن يخلقوا تصويراً رمزياً .

من الممتع أن نلاحظ أنه بقوة سهولة إيضاح المبول لا يتهم أحد من الشراح المعاصرين أحداً من هؤلاء المشار إليهم بالأدبية باستثناء التعس غوستاف مورو ، في حين توجه اتهامات مماثلة لمؤلف مثل كاريير الذي لا يجمعه جامع مع صيغ الرمزية الكتابية . أما في ما يخص « الأدبية » فمن



الأسهل جداً اكتشافها في العديد من لوحات بول غوغن مبتدئين بأول لوحاته الرمزية « رؤيا بعد الموعظة » ومنتهين بآخرها « من أين تأتي ؟ من نحن ؟ إلى أين نذهب ؟ » التي تنطق تسميتها بالكثير بما فيها من تبجح فكري - فلسفي .

يقال ، بين قوسين ، كل ناقد غربي يفهم من « أدب » ما يمكن أن يوجد في حسن فكرة لقب يظل كثير من الغموض إلا في نقطة واحدة - أنه يقال في ذنب فظ نحو اختصاص التصوير . من غير أن نعنى بتفسير مصطلح كهذا ، نستطيع أن نلاحظ أن أدب أو أدبية يمكن الكلام عليهما فقط حيث يكون الفنان يسعى إلى التعبير عن الأشياء التي من الأبعد عن الدقة والنجاح أن يمكن التعبير عنها بالكلمة . إن مشكلة الفعل المتبادل والتفاعل المتبادل لمختلف الأنواع الفنية هي أوسع من أن نستطيع إيضاحها بصفحة أو صفحتين . لكن من الواضح تماماً أنه إذا صنع المصور لوحة لهدف واحد هو أن يحكي أو يوضح بالتصوير طريقة، فإنه يبتعد بوضوح عن اختصاص مهمات التصوير . وعلى مثل هذا الوضوح أيضاً يخيل لي أنه حين صور دولاكروا « زورق دانتي وفرجيل » ، أو حين رسم دوميه سلسلة « دون كيخوت » فإن كلا الفنانين لم يوضحا ولم يكررا ما قاله الكتاب ، وإنما نحتا صوراً لا تتكرر وتستعصي على الكلمات . ولدينا كل الأسس لأن نتهم دولاكروا ودوميه بالأدبية ، مثل هذا الإتهام سيكون طافحاً بالهذهان .

ثمة في إبداع كلوير نتاجات محددة ، هي في الحقيقة تصورات لفكرة معينة . إنها بعض مآثوراته الديكورية مثل « العلوم » و « المسنون » و « شباب » وحدث ذلك إذ كان على المعلم أن يواكب ذوق زمنه ، ولأن موضوعاً مثل « العلوم » مثلاً ، كان يمكن أن يفهم ، بشكل ما ، على أنه كنية . في مثل هذه الأحوال ، في الإمكان الكلام على الأدبية - إذا كان هذا ضرورياً لأحد ما - لكن مع تدقيق واحد هو : العنصر الأدبي بعيد عن أن يكفي محتوى هذه الأعمال ، وليس مؤهلاً لأن يحطم نوعياتها التصويرية الخاصة . في اللوحة الجدارية « شباب » اللوجودة في



السوريون قد صورت باريس في الخلفية - غير متناهية ، ومدهشة ، منظوراً إليها من أعلى ، مدى لا يجد من الأسطح والقباب المحجة بالأدخنة والسماء الفائمة ، يرشح منها ضوء شاحب شفاف . مشهد خائق متجهم يبدو فوقه طيفا امرأتين : المسنة تشيح بنظرها عن المدينة وقد انطوت في هيئة متعب يتألم ، في حين أن الشابة منتصبه تنظر إلى المدينة كتجسيد للأمل والتوق . إنه التعارض بين العمرين والحالين ، لو إذا شئت بين وجهي الدراما الأبدية ، ذلك لأن ليس من الصعب أن نحزر أن الشابة التي يرعشها الظمأ إلى الحياة ، ستأخذ يوماً مكان المرأة المسنة المحطمة . إن رنين التورية في العمل الإبداعي سينكسر سخاء عن سماته التشكيلية ، مع ميزات وتعبيرية الشخصين ، ومع هذه النظرة الخيالية إلى المدينة ، التي تهيمن علينا كرؤية من كابوس ما .

إذا نحينا جانباً العدد القليل من النوع الذي أشرنا إليه في لوحات كارير فلن يبقى أثر من الأدب . إنها ليست تصويرات لفكرة جاهزة . إنها انعكاس لأنماط ومواقف تشاهد في الحياة ، لكنها ، طبعاً ، منظوراً إليها بعين الفنان . لم يفكر المعلم بإخفاء حضوره - هذا يظهر بوضوح كافٍ في مهاراته التشكيلية ، التي تشير إلى أننا نراقب شيئاً ما كما يراه إنسان آخر ، وليس كما يبدو في الحياة . هذه الذاتية المحددة ، من الطبيعي أن تشير نفور بعض النقدة ، خصوصاً ، في مرحلة تعامل فيها المبادئ الطبيعية بتقدير رفيع ، وفي حين يعتبر من البدهي أن لا يجوز أن يرى المشاهد تدخل المؤلف وأن يحس وكأنه لا يقف أمام لوحة ، بل أمام الواقع نفسه .

لكن ، ليس من الأشرف ، في جوهر الأمر ، أن يذكرنا المؤلف صراحة بأنه يقف بيننا وبين الواقع بدلاً من أن يختفي ويتظاهر بأنه غير موجود ، وهو في الواقع موجود ؟ المسألة ، بالطبع ليست مسألة شرف بل هي مسألة هدف تعبري ولكل مؤلف الحق في أن يبت فيها وفق طبعه ومزاجه . وأياً كان خيالنا فإن حقيقة : أن اللوحة ، حتى حين تبدو لنا تقليداً ، لا شخصية له ، للحياة ، فإنها ليست الحياة نفسها ، بل



هي تفسير ذاتي لها . والذين يؤكدون أن مصوري الخارج من غير مشاركة ، من فيلاسكتس حتى لايبيل ، وقصاصي الخارج من غير مشاركة، من يوليه سيزار حتى فلوير هم موضوعيون. لكنهم يصبحون ضحايا صيغتهم الخاصة ، لأن كشفك عن ذاتك لا يعني تماماً أن تصبح موضوعياً .

الوجود الصريح للمؤلف يعبر عنه بالجرأة في استخدام المعطيات التي يحصل عليها من المشاهدة ، وبصراحة التعبير عن الموقف الفكري – التعاطفي . وهذا ، في المناسبة ، يشير نفور النقدة أقل مما يثيره العنصر الأول . فإذا تعلق الأمر بالرؤية فإنها موجودة في لوحات الانطباعيين ليس بأقل ذاتية مما في لوحات كليرير . لكن الانطباعيين لا يجعلون هدفا لهم التوجه نحو الأفكار ، أما كليرير فيهدف إلى ذلك من بين ما يهدف إليه . في مثل هذه الأحوال ثمة عادة لدى الشراح الفرنسيين هي أن يستخدموا مصطلح « ميساج » (رسالة) – فاللوحة تتحول ، بطريقة ، إلى رسالة موجهة إلى المشاهد . أما مصطلح « ميساج » وخصوصاً في مرحلة ما بعد الحرب الثانية فصار يحمل مغزى السخرية . والساخرون لا يبذلون جهداً كي يفهموا أن كل نتاج ، مذ يقف أمام الجمهور ، يمثل ، حتماً ، شكلاً من أشكال الرسالة حتى حين يتعلق الأمر برسائل اللا معنى أو الفضيحة وليس قليلة الروائع التي امتدحت من قبل الساخرين المساليين .

ليست مهمة لوحات كليرير أن تعظ وأن تعلم ، لكنها ، في الحقيقة، مدعوة إلى أن توحى لنا بشعور ما ، بفكرة ما ، بخلاصة فنية ما . هذا الإيحاء غير ملحاح وغير مبتذل . يكون أحياناً مستلطفاً يكاد يحسه المشاهد غير المبالي . أما للعين السطحية فإن توليفه مثل « خروج من المسرح » ليست أكثر من مناسبة لالتقاط مشهد حياتي : شارع في المساء ، في شبه ظلام بني ضارب إلى الخضرة ، وإشعاع غامض لمصابيح الغاز ، الرجال بقبعت أسطوانية ومعطف قاتمة ، النساء في ملابس زاهية ، النشاط المعهود بعد العرض المسرحي واللفظ المعهود حول



العربات الصغيرة . مشهد ليلي فاتن ، ليس نموذجياً جداً لدى هذا المعلم الذي ليس لديه ذوق مميز في ما يخص اللفظ . هذا ليس سوداوية خفيفة ، ترافق نهاية كل احتفال . هذا عبت هذا الطقس الأبدي ، اللعبة الفارغة للحياة الدنيوية المنشطة ، وكأنما لا يعرف ما يحدث سوى الله ، مع أنه لا يحدث أكثر من أن السادة والسيدات بعد أن عرضوا ملابسهم يستعدون للعودة الى بيوتهم ، وأن المسرح عند هؤلاء الناس هو أن « يمشوروا » زينتهم وأن يشكلوا ، أنفسهم ، مناظر .

المغزى الحقيقي لهذا المشهد اللطيف يرن رنيناً خاصاً ، حين نقارنه بمشهد آخر يماثله من حيث الموضوع هو لوحة « مسرح الشعب » أو « المسرح في بيلفيل » . الفنان هنا يتيح لنا إمكانية التوغل في الصالة نفسها ، لا باتجاه الخشبة بل باتجاه الجمهور . والجمهور هو أول ما يترك فينا انطباعاً شديداً ، أكثرية ، كتلة محاطة بشبه ظلام وممتزجة بنغم تجربة عامة . نبدأ تدريجاً نميز صوراً محددة ، مكومة في معرضين : صور أناس عمل نسوا مآسيهم الخاصة ونوحوا بمأساة مخترعة ، تمثل على الخشبة ، متوترين ، مشدودين ، منفعلين ، فكأن هموم حياتهم غير كافية ، وينبغي أن يهتموا لمصير أشخاص متخيلين . في صور سحرية معقدة ، وفي فضاء حي مشبع بالتوتر ، عبر المصور عن التحام الأفراد في هذه الوحدة ، المسماة جمهور ، والاستجابة التلقائية من قبل بسطاء الناس ، والسحر الأخاذ للفن . فلهؤلاء المشاهدين يعتبر المسرح سراً حقاً ، في حين أنه لأولئك من ذوي الملابس والعربات ليس أكثر من « بروتوكول » دنيوي فارغ .

لاغرابية في أن لوحات مماثلة قد قومت بسبب من موضوعها ، على أنها أدبية . الأغرب هو أن يوجد مؤلفون ينسبون إلى الأدب حتى إبداع كلير في ميدان « البروتريه » . كانت « ابورتريه » ، طبعا ، في ذلك العهد لا تنمى إلى أي موضوع تاريخي أو حياتي ، وليس نادرا أن تحتوي عنصراً إخبارياً أو أدبياً . وهذا يتعلق إلى هذه الدرجة أو تلك بنتائج مصوري البورتريه البارزين مثل ليون بونا ، وألبير بينار ، وجاك إميل



بأنش ، وبوالديني ، وزولواغا ، وساردنت ، وحتى وستلر الذي يكره  
العناصر الأدبية . وخضوعاً منهم « للموضة » أو لأنهم صنعوا « موضة »  
استفاد أمثال هؤلاء المؤلفين من بعض تفاصيل الشروط القائمة ، سمة  
الملابس ، ريبورتوار التظاهرات « البوزات » والإيماءات ، كي يقولوا  
شيئاً عن البيئة ، والوضع الاجتماعي ، والعادات والأذواق لدى  
الذين صوروهم .

الشيء من هذا القبيل في لوحات كارير . لم يهرب الفنان وحسب  
من الإكسسوارات المادية ، بل لم يحتج حتى إلى النبرات التعبيرية  
لنصب الرسم ووضع الجسد ، إنما كان اهتمامه موجهاً ، في الغالب ،  
إلى موضوع واحد بعينه — هو رأس الذي يصوره . وجه يربض في  
حال من الواقعية المحددة ، حر ، تماماً ، من كل دلالة أو من كل  
ميلودرامية تعبير — إلى هنا ينحدر ظاهر البورتريه الذي يقدمه لنا المعلم  
عادة . إذا أردنا الشبه الفيزيولوجي ، فإنه موجود دائماً — الصور  
الفوتوغرافية من ذلك العهد دليل كاف تماماً . أما إذا بحثنا عما هو  
أكثر من ذلك فإن أمر إيجاد أو عدم إيجاد متعلق بقابليتنا وحدها .

العنصر الأول الذي يطلب عادة في بورتريه — فنية أو فوتوغرافية —  
هو الشبه الفيزيولوجي ، فني أو فوتوغرافي — لأننا نعلم جميعاً أنه حتى  
في الفوتوغراف قد يكون النموذج « الموديل » نظيفاً من حيث الأسلوب  
« فلا يضاهي » كيف يحدث هذا ؟ العدسة لا تكذب طبعاً . إنها شيء محروم  
من الخيال ، شيء آلي ، وكي تستطيع أن تكذب — إن وظيفتها تقوم على  
أن تتقبل النور المنتشر ، على تفاوت ، في العالم الخارجي وأن تطلقه على  
شكل مصغر على صفة تتحسس بالضوء من النفثيف ( السلبى ) .  
العدسة لا تكذب لكن ليس لديها أية رغبة في تطابق تصوراتنا حول  
النموذج . ونحن نحكم على ما إذا كان « الموديل » يشبه أو لا يشبه  
لا وفق سماته الموضوعية بل أيضاً وفق تصوراتنا الذاتية .



في الحقيقة لا يمكن أن يوجد إنعكاس دقيق دقة مطلقة . الموضوع يتشوه كما تشوه عيننا . تشوه الموضوع يعود إلى الشروط الموضوعية - سمات الإضاءة ، سمات « نقطة رؤية » آلة التصوير للنموذج ، المسافة بين آلة التصوير و النموذج ، وأخيرا سمات العدسة نفسها من حيث توصيفها البصري - طويلة البؤرة ، قصيرة البؤرة ، أو طبيعية . العدسة لا تكذب لكن الإنسان الذي وراء العدسة ، مستفيدا من كل هذه السمات ، قد يكذب بكل فظاظة . عبر اختيار الإضاءة ، وزاوية النظر ، و طراز العدسة ، قد تعطي العدسة شكلاً مضحكاً ، ومستكرهاً ، على سبيل المثال ، لوجه منسجم وفاتن .

لكن الصورة - حتى من غير المعالجات المذكورة - قد تبدو ، وانقل ذلك ، « غير لائقة » . يكفي ألا تغطي ، كما ذكرت ، تصورنا للنموذج . وتصورنا للنموذج قائم على معطيات عدسة أخرى - عين الإنسان . هذه العدسة ، بكل ما لها ، هي ذاتية جداً اسبب بسيط هو أنها لا تمثل سوى عنصر واحد في منظومة معقدة من التقبل ، والصنع ، وتقويم المعطيات البصرية . الرجل ، المفرم بإمراة يراها بطريقة ، في حين يراها زوجها الذي خائنه بطريقة مختلفة تماماً . وإذا كانت الصور « الذهنية » يمكن أن تظهر فستكون أمامنا صورتان مختلفتان كل الاختلاف ، وتكونان ، أحياناً ، مختلفتين حتى نكاد لا نشعر أن نموذجهما واحد .

ومع ذلك ، ومع وجود المتنوع كله في التلونات المحتملة في التصوير الآلي ومع كل تفرد رؤيتنا الذاتية فإن الموضوعية تلزمنا بسطوتها ، وفي النهاية يقلبنا تصور مسيطر يقوم على أساس إكمال الفهم . ولهذا فإن الوثيقة اثبات الشخصية تكون مرفقة بصورة شخصية . ولهذا نتكلم ونحن واقفون أمام صورة مرسومة على التشابه أو إنعدام التشابه . والعنصر المطلوب ، في المناسبة ، يخص التشابه الفيزيولوجي .

تؤكد الطبيعية أن بهذا المطلوب - أولاً كان أم لا - تستنفذ مزاعمنا حول التصور . الفنان يعبر عما يراه نقطة . فهو غير ملزم ، وليس له



الحق في أن ينتقي ، وأن يناعم ، وأقل من ذلك في أن يحرف المعطيات البصرية . وإذا سمح لنا بأن نسأل : « والطبع ؟ » فسوف يجيبنا الطبيعيون وأين ترون الطبع أنتم ؟ وما دمتم لا ترونه ، فكيف تريدون أن يصور مالا يرى ؟ « أياكون الطبيعياني محدودا إلى الحد الذي ينفي معه وجود الطباع الإنسانية ؟ إنه مقتنع ، ببساطة ، أن الطبع ، إلى هذه الدرجة أو تلك ، متجسد في ملامح الهيئة وفي صورة النموذج ، ومن ثم يكفي أن نكون دقيقين في تثبيت هذه الملامح كي نصل إلى التشابه وإلى الطبع معا .

توجد ، حقاً ، ملامح يتجلى فيها الطبع بوضوح ، أو أنه ينكشف لنا بها فنسميها « مميزة » . حين نتكلم على « الطلعة النبيلة » وعلى « النظر المهيمنة » وعلى « الشفتين المرهفتين » نكون قد أخذنا في الاعتبار هذه الملامح التي لا يحتاج تفسيرها إلى صعوبة . وثمة غير القليل من الوجوه المخالطة ، الغامضة ، غير المعبرة ، أو التي تتغير تعبيراتها باستمرار ، فيقف أمامها الفنان إما مضطراً لأن يذعن لها أو إلى أن يحطم المبدأ الطبيعي ساعياً إلى إبراز ما لا يرى ولا يلتقط في شيء مرئي ومثبت وأن يجعل سمات الهيئة تعبر في اللوحة عن ذلك الذي تخفيه — عن وعي أو غير وعي — في الحياة .

الطبيعياني مقتنع أنه بهذه الطريقة يدخل المصور مملكة القصدية ، والتقويم الذاتي والتعسف . اتهم زولا بلزك بأنه جعل من أبطاله « تماثيل ضخمة » لأن بلزك أراد ، تحديداً ، أن يرسم السمات النفسية لأشخاصه . وكنا قد قلنا : إن التعبير الدقيق لا يمكن أن يوجد إطلاقاً . وأكثر من ذلك ، ومهما بدا الأمر مفارقاً ، فإن الدقة الخارجية في الفن قد تمثل انحرافاً عن الحقيقة أكبر مما يمثله عدم دقة فني معلل .

وبعيداً عن اعتراضات الطبيعياني واحتجاجاته نريد عادة من « البورتريه » ألا الشبه الفيزيولوجي « في الهيئة » ( المترجم ) وحده بل الطبع أيضاً . وهذا الثاني وهو مطلب أسمى ، لا يلبي مطالبنا ، لأن



الطبع شيء معقد كثير الوجوه ، ويمكن إبرازه ، أساساً ، من هذا الجانب أو ذاك من جوانبه ، أو . يمكن أن يكتشف في كثرة من التفاصيل ، وقد يضع الأساس بينها . قال دوستوفسكي : « وجه الإنسان لا يعبر إلا في لحظات نادرة عن السمة الرئيسية ، وعن الفكرة المميزة . » يدرس الفنان الوجه ويلتقط الفكرة الرئيسية . الفوتوغراف « يلتقط الإنسان كما هو ، ومن الصعب ، مثلاً ، أن يخرج نابليون أحرق جداً في لحظة ، وأن يخرج إسمارك - الطيفا » .

كان أنغر ، مع أنه كرم على اعتباره أكبر مصور بورتريه في عصره ، يقاسي ، أحياناً ، عذابات كبيرة ، ليس أساساً ، من أجل أن يكتشف « الفكرة الرئيسية » للنموذج ، بل أكثر من ذلك من أجل أن يجد التمثيل « البوز » والسيماء التي سيظهر بها . لقد عمل الفنان طويلاً على « بورتريه » بيرتن الشهيرة حتى كاد يقنط . قال بيرتن نفسه : « كان يبكي وكنت أمضي الوقت في مواساته . وفجأة ، وكنت أكلم صديقاً ، ويبدو أنني اتخذت تمظهراً « بوزاً » للصورة ، اقترب أنغر مني وقال لي في أذني تقريباً « تعال للجلوس غداً ، صورتك جاهزة » في اليوم التالي أجرينا فعلاً جلسة ، وبعد أقل من شهر كانت الصورة منجزة » في التمثيل المهيمن الهادئ ، وفي سيماء بيرتن الهادئة المهيمنة صاغ الفنان ما خيل له أنه الأكثر جوهرية في هذا الممثل المرموق للسلطة ، في « قوى النهار » هذا الذي يعرف قوته كرئيس لصحيفة ذات نفوذ ، المؤهلة باقتدار لأن تشكل الرأي العام . يرى تيوفيل سيلفستر أن الصورة خالية من الواقعية ، لكن المشاهد الذي يبحث عن الواقعية هل عليه أن ينجه إلى لوحات أنغر . لقد تمظهر بيرتن حقاً ، لكن تمظهره يبدو كشعور ذاتي أراد الفنان أن يبرزه .

عمل أنغر هذا موح ، من هيئة النموذج تلوح حدة الذهن . هذه حقيقة ، لكن الهيئة ساكنة . في استمارة الإنسان الشخصية ، حتى لو أعدت بدقة - وهذا ما يحدث نادراً ، لا يكون الإنسان نفسه . ونحن لا نبحث عن الاستمارة بل عن الإنسان ، لا عن الهيئة بل عن الطبع ،



لا عن مجموع السمات النفسية بل عن وحدتها العضوية كشيء كامل وحي . ولهذا ، تحديداً ، نتكلم على الحال النفسية - ونحن نفهم معنى الكلمات التي نستعملها ، ولدينا تستعمل كلمة « حال » تحت الطريق وفوق الطريق ، وكل واحد يضع فيها كل ما يرغب في وضعه ، وفي المحصلة لا يوضع فيها شيء . وأخيراً ، فكل موضوعية هي حال والتمظهر « البوز » هو حال ، لكن حين نتكلم على حضور الحال النفسي في لوحة نأخذ في الاعتبار أن النفس في حال الفعل مثبتة ومصوغة لا في تمظهر « بوز » بل مأخوذة في حركتها الواقعية ومقدمة وكان هذه الحركة لم تقف ولم تمت . .

إن بيرتن في لوحة أنغر يجلس في مقعد ، يسند يديه ، بما يشبه الاستفزاز ، إلى فخذه ، وبوجه إلينا نظرة ثقيلة وكأنه يقول : « هوذا أنا ، انظروا إليّ . » نراه فعلاً - لسنا عمياناً . لكن بيرتن هذا ، لو كان يهمننا فعلاً لفضلنا أن نراه وهو متجه إلى هنا ، حين لا يوجد مشاهدون ، يلبث أمامهم ، وحين تكون حياته النفسية تجري بكل واقعيتها . مثل الحياة النفسية بكل واقعيتها هي ما يسعى كاريير إلى بلوغه .

كتب كاريير : « هل لاحظتم أن الإنسان ، الذي يحسب أنه وحيد ، ولا يعرف أنه مراقب هو دائماً مثير ودراماتيكي ؟ حين يحس أنهم ينظرون إليه متصنعاً من جديد إجتماعياً ، ومتكتماً . ذكر الفنان أنه يسعى إلى أن « يصور شيئاً من روح » الذي يصوره ، وأن الأشكال البشرية يجب أن تبني بناء يظهر منه أنها أشكال « مسكونة من قبل الروح . » الإنسان ليس سبيكة . الإنسان شيء مضروب ضربات جبارة من الداخل إلى الخارج . »

بورتريهات كاريير أكثر من توصيف لأفراد . إنها تمثل اكتشافات لدرامات إنسانية . المصور يتحول من موضوع ساكن إلى بطل درامي ، محووظ في زمن الفعل من غير أن يفطن هو إلى ذلك . أولئك الذين لا يفطنون ، محبوسون في ذاتهم ، وفي الوقت نفسه ، من غير أن يعوا



ذلك ، ينكشفون لنا ، يتعذبون أو يحلمون ، غارقون في التفكير بالماضي  
أو المستقبل . إنهم أذهان في حال الفعل . مخطط لطيف للأكثر خفاء ،  
مبتدئاً من الأكثر فظاظاً - من جمجمة ، رؤوس مبنية بفسوخ ، مشيدة  
دائماً وفق مبدأ واحد بعينه ، وهي ، مع ذلك ، مختلفة دائماً ، لأن  
الجوهر الروحي مختلف ، مضروبة من «الداخل إلى الخارج» صورة فيرلن  
في ذهوله السوداوي يكشف لنا مشاهد جريئة . وجه رودن ، الذي  
انجز الكثير من التماثيل ، ممتلئ ، عن رغبة ، بكثافة إبداعية . وفي  
صورة دوديه المصاب بمرض عضال استسلام موجه .

لكن تحديدات لطيفة كهذه أضعف من أن تظهر كامل تعقيد الحال  
النفسية وكامل التعبيرية للإيحاء . حين وضع المصور المخطط الأول لـ  
« الفونس دوديه مع ابنته » ارتعشت الأسرة لوقع الرنين المأساوي في  
العمل ، واضطر كارير إلى تصوير لوحة أخرى لطف فيها إلى حد ما  
صورة دوديه . في الصورة الثانية يبدو الكاتب - وفق كلمات كارير  
نفسه - وكأنه في حضرة آخرين ، وحين يكون الإنسان أمام الآخرين فإنه  
يكتنم ما يقاسيه . ويلحظ بوضوح جهد « الموديل » في سبيل كتم معاناته  
وهذا ما يمنح الصورة تأثيراً خاصاً . هنا مأساة إنسانية ، لكن ليس  
هنا أدب . وإذا حاول بعضهم ، إنطلاقاً من نتائج مماثلة ، أن يقدم  
أدباً ، فليس ذلك إنطلاقاً من لوحات كارير ، وكارير لا يحمل أية  
مسؤولية عن ذلك .

ضباب دخاني ... الضباب الدخاني في هذه البورتريهات صدى،  
بني ، فضي على أخضر - وهو حاضر كما هي الحال أبداً - كي نقبلها  
كتجسيد للمسافة ، التي تتنفس ، تعيش وتشكل في انبثاق الشاعر  
والأفكار ، الآلام والهموم ويتحول من فضاء مادي إلى فضاء روحي  
للأحوال الإنسانية . لو سألنا عم يبحث هذا «الضباب» هنا فكأننا نسأل  
عم يبحث هنا فيرلن أو دوديه ، فإلى هذا الحد يلتحم النموذج والفضاء  
في كل واحد لا ينقسم .



بالقوة ذاتها ، وبوسائل أخرى أنهى الفنان صور البورتريه المصورة  
على حجر الليتوغراف . وإنه أخيراً ، المجال الذي لا تناقش فيه مهارة  
كارير . يتكلم نوي ديلتاي على « روائع بمعنى الكلمة المطلق » . أما أمام  
بورتريه فيرن فقد هتف : « أية كثافة في التعبير ، وأية لطافة في الصوغ ،  
وأي توغل في الروح من ناحية الشكل الخارجي ، وأي تمحيص وانسجام ،  
وأخيراً أي أسلوب في هذا الليتوغراف الرائع . أي جبروت تركيبى وأية  
كثافة فخمة .. » وبعد قرابة أربعين عاماً كتب جان لاران : « إن هذه  
الأعمال الليتوغرافية واقعية ، تحمل سحر الرؤى ، وقيمتها ليس في  
نبرتها الشعرية وحسب بل في رحابة الصوغ ، وفي الغنى المادي ، مما لم  
يعرف له مثيل في الغرافيك العالمي » .

لم توجه كلمات قوية ، إلا نادراً ، إلى تصوير المعلم في العقود  
الآخيرة من السنين ، لأسباب غامضة مع أن تصويره أعمق محتوى وأكثر  
أصالة في التعبير حتى أنه يضاهي تماماً ليتوغرافه . وإذا أردنا الكلام  
على الأسباب الغامضة ، فالأكثر غموضاً هو أن الذين استحسنوا  
الغرافيك أكثر من المحتفظين بالتصوير . وكان نصيب كارير أن يبدع بين  
عصرين يكاد يكون غريباً عنهما . إن فنه لا يحتوي أية سمة من سماتهما  
من حيث الحساب الأكاديمي للجدارية . لم يساهم ، قطعاً ، في التقليد  
الرسمي ، وفي الوقت نفسه لم يساهم الفنان في التطلعات التشكيلية  
الشكلانية التي وضعت بدايات العديد من التيارات والمدارس للقرن  
العشرين . ولا غرابة في ذلك الأمر ، فقضية المعلم طوال عقود قد مرت من  
غير أن تحظى باهتمام الناس الذين لم يروا فيه مصوراً آلياً للكلمات  
المستعارة من لغة أخرى . وذلك يمثل خزاناً من المهارات الواتية  
لنسخ والاستعمال . إنه محدد بكلية وشمول ، وهو لا يقبل التجزئة .  
من حقنا أن نرفضه أو أن نقبله . ولا شيء أكثر .

بعض الماهرين من مؤرخي الفن الغربي قد اكتشفوا الامكانية  
الثالثة . فمن منتصف القرن فصاعداً أسعد إبداع كارير — إذا أمكن أن



تستعمل كلمة كهذه - ببعض الإهتمام اللطيف . وإنها لحقيقة ذات مغزى ،  
إنه بعد أن مر بصمت صار يذكر في المصادر وفي الدراسات التاريخية  
من غير إفراط في الكلام ومن غير استحسان زائد ، وإنه ليذكر غالباً بنبرة  
إيجابية لا يغطيها أحد بشيء . وفي العقد الأخير شرع الإهتمام بهذا الإبداع  
يتنامى من جديد . ينمو من غير قفزات حادة ، لكن الخالدين لهم هذه  
الأفضلية وهي أن يرتبوا زمناً طويلاً وبما يكفي من الأساس كي ينتظروا .

وبقدر ما هو إنساني إبداع كاريير هو إبداع لا يتكرر في تنفيذه ،  
وهو معقد كتصوير على الرغم من بساطة مظهره ، وكل شيء يرجع إلى  
الذوق في النهاية . تستطيعون طويلاً وبصبر أن توضحوا سمات هذا  
الفن وقد يجيبونكم « أنت محق ، لكنه لا يعجبني » .

لدى مثل هذه النتيجة يبدو الكلام غير ممكن . لقد قبلنا اعتبار حكم  
الذوق - عادلاً كان أم لا - حكماً لا يقبل الاستئناف . فهل الأمر هكذا  
تماماً ؟ فلنفرض أن للمشاهد ذوقاً سليماً ، أي ذوقاً يغطي بذوقكم .  
ألم يحدث أن علقتم في غرفتكم لوحة أو نسخة فنتكم في البداية ، ثم  
كرهتموها بسرعة كبيرة ؟ لا أعرف كيف كان الأمر لدى الآخرين ، أما أنا  
فقد حدث لي ذلك . قد يقول أحدهم كل لوحة هي كذلك : إما أن  
تكرهها ولا يعود في إمكانك أن تراها أو أن تألفها حتى لا تعود تلاحظها .  
وبخيل لي أن أمراً ثالثاً قد يحدث .

اللوحة الفاتنة من النظرة الأولى تشبه أولئك الجيران الاجتماعيين  
المسلمين الذين يضايقونك بعد الزيارة الثانية لأن « ريبورتوار » حكمهم  
المسلية فقير جداً ، وإذا يستنفدونه يروجون يكررون حتماً . وثمة  
أناس غير اجتماعيين جداً وليسوا مؤثرين جداً في تعبيرهم ، ينكشفون  
لكم بصعوبة وعلى مهل ، لكنهم ، مع كل حديث يغنونكم بشيء يشدكم  
تدريجاً إلى أن تشرعوا تبحثون عنهم . وللوصول إلى مثل هذه الصحبة  
يلزم طبعاً ، شيء من الثقة المسبقة من الجانبين . ثقة ، تحديداً ، وليس  
تعاطفاً من النظرة الأولى . التعاطف قد يأتي متأخراً .



لوحات كاريير ليست جذابة لبعض المشاهدين في الواقع . إنها لا تفتن دائماً بل قد يتم تجاوزها من غير أن تلاحظ . ومنذ أن رفع في قسم من التصوير الحديث اللون النقي ، ومقامات الملاجور إلى مستوى العبادة ، فإن لوحات مثل لوحات كاريير تبدو فقيرة المنظر مقارنة بتلك التي لتلامذته - المتوحشين أو ورثتهم الذين تلوهم . لأن لوحات المعلم من الجيران العسرين ، الذين ينكشفون تدريجاً وأمام الحساس وحده ، إنها لا تصلح للمشاهد المستعجل دائماً ، لأن وقته ثمين .

كتب غاستون دوفور : « في غرفة عملي لوحة لكاريير . إنها تمثل امرأة في حال التفكير المتوتر . . . صارت هذه المرأة حية في نظري . لا أستطيع أن أحرم منها . إنها جزء من حياتي الروحية . يخيل لي أنني أرى الحياة كما تراها . . . وأنا في كثير من الأمور نفكر تفكيراً متماثلاً . تمنيت أن أنال إعجابها ، وأن أقدم شيئاً تستحسنه » .

وتبين أنه قد يحدث ألا تضايقنا اللوحة المعلقة في الغرفة ولا نستطيع تجاهلها . وقد يبدو من غير معنى أن يكون المقتبس يخص عملاً لكاريير . ذلك لأنه من هؤلاء الذين ليسوا اجتماعيين جداً ، ولا من الذين لهم تأثيرهم الخاص ، والصدقة معه تقوم تدريجاً وتتحول إلى ضرورة ، بشرط وجود ثقة متبادلة ومن الجانبين . لقد أولانا الفنان ثقته - الدليل على ذلك هو اللوحة . والباقي متعلق بنا .

ولأن الباقي متعلق بنا ، يوجد بيننا أمثال هؤلاء الذين لا يملكون إلى إضاعة وقتهم مع معلمين صغار . أمثال هؤلاء يعتبرون بارعين جداً لأنهم قرأوا أو على الأقل تصفحوا نشرات إرشادية لمؤلفين من أمثال بيروشو ولا يرون لماذا يجب أن يعنوا بكاريير ما دام بيروشو لم يكتب عن كاريير .

- قليلة هي الأسماء الكبيرة - قالها لي أحد المعارف ونحن نطوف في معرض الفن الغربي بالمقام عندنا .



استأذنت وأبدت ملحوظة :

— أملك تماماً ماركيه .

— هم ... ماركيه ... وماتيس ؟

هممت بأن أقول : — وراء ظهرك كاريير ..

لكنني صمت . إذا كان لا يعرف ماركيه فماذا يبقى لكاريير ؟

تؤكد أن الفن يغنينا ، ونحن مقتنعون أنها بدهية من غير أن نحسب حساباً إلى أن الفن لا يمكن أن يعطينا ما ليس فينا أو لا نرغب في أن يكون فينا . كما أن الملاحظة تنمي الحواس لكنها لا تستطيع أن تعطينا الحواس ، كذلك الفن ، يغني الشعور لكنه لا يستطيع أن يعطينا الشعور . ينمي الفكر التصويري لكنه لا يعطينا الفطنة والخيال . إن فاعلية العمل الإبداعي على كل سخائه ، تتبع إمكانات الشخص المتلقي . ولهذا فإن أحدهم سينفعل أمام لوحة الكاريير ، وسيجاوزها آخر ، أحدهم سيشعر بارتعاشات بورتريه زمبرانت بريشته ، في حين أن الثاني ، إن كان مهذباً كفاية ، فسيكبح تأوُّبه .

ومن هنا فإن الأمور أبعد من أن تكون راجعة إلى الإمكانيات النفسية للذات المتلقية بل إلى درجة تطورها الفعلي نتيجة التفكير والخبرة . يقول الطفل أن حرف ( ج ) يشبه في نظره الخنفساء . ولا تستدعي إحدى الشارات لدى المسن صورة حشرة . لقد أضاع شيئاً من تلقائية التفكير التصويري ، لكنه اكتسب تجربة روحية ليست لدى الطفل . النغم اللوني المرنان في « غرفة النوم » لفان غوغ لن تثير انفعالي أبداً . كما سبق أن أثارتني ، إذ رايتها لأول مرة في مكتبة بائسة ، لا لأنها معروفة لي منذ زمن بعيد ، بل لأن عيني قد شبعت وتعبت . لكن « غرفة النوم » هذه تؤكد لي الكثير من الأمور التي لم أفكر بها من قبل .

اللوحة توقظ لدى كل منا مشاركات صورية — معروفة أو غير معروفة — وإذا لم توقظها فإن اللقاء لم يحدث . لكن المشاركات قد



تكون مختلفة، وقد تقودنا نحو الاستنارة ، أو قد تقودنا في بعض الأحوال إلى تفسير منحرف . يرى هايدون أن الأنبياء في قبة سكستين يبدوون مخيفين وكأنهم مستعدون في كل لحظة لأن يرفسوه . هذه المشاركة ليست غريبة عن مشاركة الحرف والخنفساء بل هي أسوأ وأخطر . أخطر ، لا بمعنى أن هايدون قد يتلقى رفسة فعلاً ، بل بمعنى أنه لن ينجح أبداً في أن يفهم فن ميكلا نجلو . المشاركة موجودة لكنها لم تبطل التجاوز .

المشاركة نتيجة الاحتكاك بين ما يقدمه لنا الفنان وما نملكه نحن من أفكار، ومشاعر، وذاكرات. كل لقاء مع عمل إبداعي كبير قد يغني بشيء ولو صغير سيرتنا الروحية فهل يضمن لنا إياها . . قد يغير العمل الإبداعي إلى حد ما مجرى الأشياء من هنا إلى هناك ، وهو غير مؤهل لتصحيح الماضي نحن ما نحن ، والغنى أو الفقر في ردودنا الجمالية لا يتلاقان باللوحة التي أمامنا وحسب بل أيضاً بغنى أو فقر المستودع الروحي الذي في دخيلتنا ، حيث كدسنا تجربتنا . لا يحمل الفنان أية مسؤولية عن محتوى هذا المستودع ، كما أننا لا نحمل أية مسؤولية عن محتوى اللوحة . كأنما يفهم هذا من ذاته لكنه يفهم نظرياً فقط . وفي الممارسة يؤدي عدم فهم مثل هذه الأمور الأولية ، في الغالب ، إلى مجادلات عقيمة ، حيث يلقي كل طرف الذنب على الآخر .

المعلمون الكبار . . المعلمون الصغار . . إذهب واعرف من الكبير ومن الصغير في هذا الزحام — هكذا يرى بعضهم . حسن أن ثمة كتباً حول هذه المسألة ، كما حول غيرها . كل شيء في الكتب معروض جيداً وبما يكفي ، وواضح جداً .

وحسن أن ثمة لوحات — والأفضل أن نقول هذا . . وحسن أن ثمة أناساً ما زالوا يصدقون اللوحات أكثر مما يصدقون الكتب .

\* \* \*



*Journal of Management Studies*, 19(6), 709-728  
© Blackwell Publishers Ltd. 1996



## فلتكن من زمنك

ذات حين وجدت في معرفة الفن نظرية ، دحضت في ما بعد ، لكنها أنجزت عملاً طيباً في تلك السنوات . إنها المقولة سيئة السمعة « الواقعية — ضد الواقعية » التي اعتبر بفظاظة بموجبها أن تطور الفن البشري كله هو الواقعية ضد المواقف غير الواقعية . كان كل شيء بسيطاً ، واضحاً ، بل إنه مرئي ، وقد أقيمت المحاضرات عارضاً النسخ .

بدأت بعصر الحجر المنحوت ، وإذا عرضت بعض صور « ثور الخلاء » ( البيزون ) من المفارة في التاميرا ، أوضحت أن الفن منذ ولادته هو واقعي في جوهره . قبيلة الصيادين . ما الأكثر طبيعية من أن — تصور الديك البري . وقد صور تصويراً يصيب علماء الحيوان المعاصرين بالحسد . وفي عصر الحجر المنحوت « النيوليت » تعقدت الأمور إلى حد ما ، لأن الصور الواقعية هناك ، بدلاً من أن تصبح أكمل فأكمل ، أخلت المكان لبعض الإشارات المجردة . ولم يلزمني أحد أن أقف عند عصر النيوليت خصوصاً ، أما الإشارات فكان يمكن أن تفسر بالسحر .

وتعقدت الأمور أكثر مع ولادة المجتمع الطبقي ، وإذا كان ذلك طبيعياً ووجدت تفسيرات جاهزة . اختلافات الوعي الاجتماعي . فن الطبقة السائدة وفن المستثمرين . التشكيل المرمرى الرسمي وفخاريات قاناغرا . العصور الوسطى كانت سهلة . هناك تهيمن ، تماماً ، وجهة النظر المضادة للواقعية . ثم جاءت النهضة وتسمنت المواقف الواقعية الدروية . وعموماً لا مشكلات لدى الإبداع الفردي . فيلاسكتس كان واقعياً ، غريكو — ضد الواقعية ، أما إذا كان المبدع أكثر تلويناً ، بمعنى



ان يكون من الصوفية والواقعية أو الخيالية والواقعية - بروغل ،  
بوسخ ، غويا وآخرون أمثالهم - فالأعمال تفسر بالتناقض الإبداعي ،  
الناجم عن الظروف الاجتماعية - التاريخية المتناقضة .

ولو حكمت بناء على رد فعل الطلاب لرأيت أنني كنت مأخوذاً تماماً ،  
ومقتنعاً على الأقل وصولاً إلى مدخل الفن الحديث . هل استلطفنا ،  
إلى حد ما ، الكلاسيكيين في ذلك الحين - بمن فيهم المتناقضون - أم  
أن الطلاب ، ببساطة ، لم يعيروا اهتماماً إلى الكلاسيكيين خصوصاً ،  
وبسواء كان الأمر هكذا أم لم يكن ، فإن تقويماتي لم تواجه باعتراضات .  
كنت على تلك القاعدة الساذجة التي ترى أن غياب الاعتراض هو إشارة  
إلى الموافقة .

على عتبة العصر الجديد كان الانطباعيون ينتظرونني محملقين ،  
جاهزين لأرباك كل نشاطي التربوي . بقوة اختتام ذلك الزمن كنت ملزماً  
بإعلانهم مضادين للواقعية ، وقد فعلت ، وكى - أخفف الضربة - أضفت ،  
أن هؤلاء ، مع ذلك ، أناس ذوو موهبة ، وألقيت الذنب أكثر ما ألقيته  
على الظرف الاجتماعي . وهنا برز للعيان رد فعل قسم ممن في المخرج  
على أحكامي .

هذا ، كما يقال على عجلة ، هو الفرق بين اللوحات ، والفطر .  
فلو قلت لأحدهم « هذا الفطر سام » فلن يخطر له أن يتذوقه كي يتأكد  
من صدقك . أما إذا قلت له رأيك في لوحة هي عمله الأول فسوف يشك  
في كلماتك . خصوصاً إذا كان فناناً أو يعد نفسه لأن يصير كذلك .  
وعلى الأخص إذا قرر أنك أتيت كي تعلمه ، والمسألة ، يا للأسف ،  
لا تتعلق بعدم ثقة ما غلمض . وإذا لم تنجح في إقناع رجل أمامك  
بمقولتك ، تستطيع أن تثق من أنك أقنعت به بما هي عكسها .

حاولت ، واقعياً ، أن أعلل بتحليلات ملموسة . أثرت نقاشات  
الاحصل على آراء متضاربة . لم يكن عسيراً ، في الختام ، أن أحصل على



تسميات هي خلاصة استخلصتها – أكثر الطلاب كانوا حفاة في النظرية .  
ومع ذلك كانت المعارضة الداخلية هنا وهناك لا تتزحزح ولا مناص  
من رؤيتها .

ومن جديد يظهر هذا الفرق المضحك بين اللوحة والفطر . فمهما  
يكن جميلاً هذا الفطر فإن معرفة أنه سام ستحرمه من كل جاذبية .  
أما حين تكون اللوحة جميلة فحاول أن تدمها إذا لم يكن لديك عمل .  
وحتى لو كانت غير جميلة فسوف تظهر مصاعب ، إذ أن مسألة ما هو  
الجميل وما هو غير الجميل في الفن هي مسألة معقدة جداً .

وعلى الرغم من ذلك . ومع مقولة « الواقعية – ضد الواقعية »  
ظلت الأمور تسير بيسر . وكانت ، عموماً ، مقنعة تكاد لا تتزحزح .  
ثم ظهر أنها لم تكن لا تتزحزح . لقد همشوها وأرسلوها إلى أرشيف  
الفرائب . ثم دهشنا ، من كوننا وثقنا بها ، وأرجعنا كل شيء إلى  
عبادة الفرد وإلى حداثة السن .

ويكاد ذلك أن يكون الأسباب الوحيدة . وعلى الرغم من تجريدها  
تحتوي المقولة على عنصر ما عقلائي . وحتى أنصار النظرية التي تقول  
إن الفن ظهر كلعبة لا يستطيعون تجنب مسألة التقليد ، لأن اللعبة ذاتها  
تظهر كتقليد لشيء . والتقليد يفرض السعي إلى التشابه . والتشابه  
هو الشكل الأكثر بدائية للصدق . والصدق في أساس الواقعية .

المسألة إلى حد ما واضحة ، بما دام الأمر يخص التقليد ، التماثل ،  
والمحاكاة أو انعكاسات العالم المحيط بنا . وسواء كان الأمر يعود إلى  
التقليد لدى أرسطو أو إلى نظرية البرتي – فالفرق ليس مبدئياً . يصير  
مبدئياً لدى بروز تناقض القوانين – العالم الخارجي أم الداخلي ،  
الواقعي أم المثالي . ومقبول أن نرى أن لفن الواقعي هو الذي يحسم  
الورطة في مصلحة الإيجلي والحقيقي . ومثل هذا الفن قد وجد فعلاً .  
لكن الواقعية الناضجة ، كما يخيل لي جواباً عن سؤال « هذا أم ذاك ؟ »



تجيب بأبسط طريقة ممكنة : « الإثنان » . . . الإثنان - فأى واقعيين سنكون ، إذا لم نفهم أنهما لا ينفصلان في الواقع لدى الإنسان ، فهما في صلة وثيقة ناجمة سببياً أو ، إذا شئتم ، في صلة الجزء بالكل .

بين الحوافز المختلفة التي أدت الى رمي مقولة « الواقعية - ضد الواقعية » كلياً وجنرياً كن حافز أننا نستطيع أن ننسب آلياً ، إلى الواقعية أكثر ظواهر الماضي الفنية تبايناً من حيث الطابع ، مع الزعم أنها ، إلى هذه الدرجة أو تلك ، صادقة . ويظهر أن من الأسهل جداً أن نحدد ما ليس واقعياً ، من أن نحدد ماذا تمثل الواقعية تحديداً دقيقاً . أما جرت محاولات إيجاد صيغ . بل هي ، على العكس ، كثيرة العدد . هذا لا يمنع عدم وجود واحدة منها ترضينا كل الرضى .

من الصعب أن ننتظر الى أن يحرك المنظرون رؤوسهم من أجل بلوغ تحديد واحد صحيح ، وأن يوقف الممارسون نشاطهم انتظاراً لمفتاح السر . إتبعنا الواقعية طريقها وستتبعه ، من غير أن تقلقها حقيقة أنها لم تحدد في صيغة تامة . وإسراع الممارسة هذا أمام النظرية ينبغي أن يفرحنا لا أن يضايقنا . إنه الإشارة الأصدق الى حيوية المنهج . من السهل أن تصاغ مرة واحدة وإلى الأبد المسودات الرئيسة الميتة في الفن ، لأنها هي نفسها وليدة صياغات مسبقة . العملية الحية في سيرها الذي لا يتوقف وفي صورها الواقعية العديدة يصعب أن نلتقطها في المعايير الصارمة في البيانات ، لكن هذا لا يعيقها عن أن توجد ، وأن تتحرك الى الامام وأن تؤدي رسالتها الروحية .

إن غياب التحديد النظري الدقيق لا يعني طبعاً أن الواقعية غير محددة حتى من حيث مبادئها الأساسية ، أو أن نمحي سميتها الخاصة ، حيث نصل الى واقعية « من غير ضفاف » ضبابية ومشتبهة . الناس الذين يدافعون بالكلام عن مثل هذه الواقعية لا يقدمون خمسة قروش للواقعية ، إذا لم نحسب التسمية التي تستخدم في شبكة التخريب النظري .



المبادئ الأساسية جداً للواقعية - حتى قبلنا وقبل صيفنا -  
قد ظهرت في الفن ذاته . للنظرة الأولى يبدو أن مهمتنا تنحصر في أن  
نستخلصها من الممارسة الفنية ، وأن نقدمها ، ما أمكن ، بمزيد من  
الوضوح . أجل ، لكن من أي ممارسة ؟ من ممارسة المبدعين الواقعيين  
طبعاً . لكن من هم الواقعيون تحديداً ؟ يبدو أننا في دائرة مغلقة :  
كي نوضح الواقعية يجب أن نستند إلى نتائج واقعية ، وكي نحدد  
النتائج الواقعية يجب أن نكون قد أوضحنا الواقعية .

هذه التبعية المتبادلة ، التي تذكر بالدائرة المغلقة ، ليست متخيلة  
قطعاً . إن ذلك يتضح جداً في المعرفة الفنية بعد عزل مقولة « الواقعية -  
ضد الواقعية » . وإذا ستبرز مسألة : لو لم تظهر الواقعية مع شهران  
البيزون في التاميرا فإلى أية فترة سننسب تلويح ميلادها ؟ أسرع بعضهم  
إلى الإجابة : النحت الهيليني في الفترة الكلاسيكية . آخرون يقفزون  
خمس قرون كي يعلنوا : تصوير البورتريه الروماني . ويقول آخرون :  
النهضة . وتقول فئة رابعة : معلو الباروك . الخ ...

يرى بعض المؤلفين المشهورين أن أمثال هذه الإجابات كلها لا تخفي  
صلة ما مشبوهة مع المقولة التي استبعدت . ويرى هؤلاء المؤلفون أن  
الكلام على الواقعية لا يكون ممكناً إلا مع حضور منهج مدرك وواضح  
ومصوغ ومحدد جيداً ، أي في القرن التاسع عشر وحده ، وليس أبكر  
من السنوات الثلاثينات من القرن . بعض الطباع الأكثر مسالة كانت  
ميالة إلى قبول أن بعض العناصر الواقعية قد ظهرت في الفن قبل ذلك ،  
لكن هذه لعناصر اعتبرت ما قبل تاريخية .

إذا كان التطلع إلى نسب ظهور الواقعية إلى عصور أبعد تفوح منه  
رائحة المقولة المرمية ، فإن محاولة نسب ولادته إلى وقت متأخر هو  
السنوات الثلاثينات من القرن الماضي تذكرني بازعاج بمدرسية عانينا  
منها طويلاً معاناة حقيقية ، ومن محاولتنا ترميمها . يجب أن نكون  
محرومين من كل معرفة حول التداخل في تطور عملية الإبداع لنصرح بأن



ديكنز ما كان يمكن أن يولد لو لم يكن الرومانيون الإنكليز من القرن الثامن عشر قد ولدوا . وليس هذا وحسب . الإنسان لا يمكن أن يولد من غير أن ، لكن لم يقل في أي مكان أنه سيشبه أباه حتماً . لكن ديكنز يشبه أسلافه ، مع أنه تجاوزهم ، يشبههم من حيث قبل واقعيتهم التي سيطورها ويفنيها . ما كان بوسعي أن أعتبر ديكنز واقعياً ببساطة لأنه وضع هناك وفقاً لمشروع مخترع بئس ، وأن أحجب هذا اللقب عن مؤلفين من القرن الثامن عشر مثل ويليام غودين ، وتوبائس سمولت ، وهنري فيليدينغ ، الذي سماه غوركي « مبدع الرواية الواقعية » .

يجري التدقيق أحيانا فيقال إن ظهور الواقعية كمنهج يعود الى ثلاثينات القرن الماضي ، إذ في ذلك الحين ظهر بكل حيويته وصدقته انعكاس الواقع مع كامل امتلائه وما يستتبعه . لكن مثل هذه الأطروحة تستثير اعتراضين على الأقل ، أولا : « الامتلاء وما يستتبعه » وفقاً لآلية معايير ؟ إذا كان ذلك وفقاً لمعايرنا الراهنة فينبغي أن نحرم من اللقب حتى بلزاك ، وأن يمنح هذا اللقب الى المبدعين المسلمين بنظرة علمية تسمح لنا وحدها بأن نستشف آليات العمليات الاجتماعية الخفية . وإذا أثبتنا الجوانب المحدودة من واقعية بلزاك بالظروف التاريخية الملموسة ، فعلى أي أساس نرفض هذا المبرر لسمولت أو فيليدينغ ، اللذين واقعيتهما أضيق لأنها نمت في ظروف تاريخية مختلفة ؟ ثانيا : الحكايات على « الامتلاء والاستتباع » هي ليست في الممارسة أكثر من حكايات . هي صحيحة من أجل تمثال ضخّم لبلزاك ، وجزئيا من أجل مؤلف مثل ديكنز ، لكنها ترن قوية عن فلوير أو موباسان الذي لم يفكر أحد بأن يفرده إلا كواقعي . يطرح سؤال – على أي أساس ، ما دمنا نتمسك بالمنهج في امتلائه واستتباعه ؟ على أساس واحد أوحد : هو أن هؤلاء المؤلفين يدخلون على نحو رائع في مشروع تاريخ الحوادث المتسلسلة الذي أعد .



كنا سنصل الى استنتاجات أكثر إزعاجاً لو أننا واصلنا محاكماتنا  
لمواد تعود الى أيامنا ، وعلى نحو أدق ، لو أننا طابقنا صيفنا حول  
الواقعية الاشتراكية مع إبداع الكثيرين من المؤلفين ، الذين قوموا  
كواقعيين اشتراكيين . الحال ، هي أن بين الصيغ وما يقابلها من نتائج  
لا يوجد دائماً تطابق كامل ، فهل هذا يعني أن هذه النتائج دون سواها  
غريبة عن المنهج ؟ الواقعي الأمثل ، أي ذلك الذي يستجيب تماماً  
للبيانات ، هو شيء كالإنسان الأمثل الذي يستجيب في كل مرحلة وفي  
كل ظرف لفقرات القانون الأخلاقي . إنه وهم لا أكثر . هذا لا يعني أن  
نرمي مبادئ المنهج باسم واقعة حقيقية ما . هذا يعني أن مبادئ  
المنهج ، على الرغم من أنها محددة لا تستطيع – في الملموس والممارس –  
أن تكون منجذبة بفرادتها الى الفرادة الإبداعية المطابقة لها .

الواقعية في الفن ليست مدرسة بل عملية . هذه العملية مستمرة  
بتاريخها ، ومستقبلية في غدها لأنها مرتبطة عضوياً بعمليات الحياة .  
قد تكون مصوغة صوغاً محدداً ودقيقاً في مرحلة محددة عند مؤلف ما ،  
لكنها كاتجاه كامل لا تستجيب لمثل هذه الصيغ التفصيلية ، فهي تسم  
بميسمها الأعم المبادئ الأساسية التي تعطينا في الواقع أساساً لقبولها  
كعملية كاملة ، وكي ندعوها واقعية .

واقعية البورتريه الروماني ، ليست موازنة ، طبعاً ، لواقعية  
بورتريهات رمبرانت ، ولا واقعية فيلاستكس – وواقعية كوربيه ،  
ولا واقعية هوغارت – وواقعية دوميه ، ولا تلك التي لدى غويا – وتلك  
التي لدى مانيه . بين الرواية الواقعية من عصر التنوير ورواية بلزاك ،  
وبين نشر فلوير ونشر غوغول ، بين نتائج موباسان ونتائج  
دوستوفسكي ثمة اختلافات ضخمة ، لا أسلوبية مجردة ، بل منهجية .  
ومع ذلك فإن هذه الظواهر كلها تنتمي الى الواقعية من حيث سماتها  
الأساسية . وإذا اعترض أحد قائلاً إن من السذاجة البحث عن الواقعية  
في فن روما القديمة ، فأنا ، من ناحيتي سأسأل أين وكيف حطمت مبادئ



الواقعية في تمثال البورتريه الروماني ، الدقيق دقة لا ترحم ، والمضايق بحدة نظره حتى حين يكون الامبراطور نفسه هو الموديل ؟ وهل يمكن أن تسمى غير واقعية التماثيل النصفية لاغريبا ، وبالبين ، ولتسيتسيلييه يوكوندوس - استشهد بالإتجاهات ، لأن الأمثلة لا تنفذ . الصدق في هذه البورتريهات شديد البروز ، فلا يتجاسر أحد على المغامرة بنقاشه . وقد يرد عليّ أحد بأن الصدق والواقعية ليس الشيء ذاته ، وأن دوافع ، وتصورات ، ووجهات نظر النحات الروماني كانت مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي لدى المعلمين الواقعيين في القرن التاسع عشر . ونحن في الفن لا نتعامل مع أمزجة عارية ونظرات بل مع نتائج ملموسة ناجمة عن أمزجة ونظرات ، أي مع الحقائق الفنية . وحين تكون هذه الحقائق حقائق الواقعية ، يتراجع كل ما سواها الى المستوى الخلفي من غير أن يكون له سلطان يغير تقويمنا .

وثمة شيء آخر : من يعطينا الحق في أن نحدد مثال الواقعية بواقعية القرن التاسع عشر النقدية ؟ تعتبر الواقعية النقدية ، حقاً ذروه في كشف « الحقائق السياسية والاجتماعية » لم تعرف من قبل في الفن ، في التناول الأوسع للنشاط الاجتماعي ، والتوغل عميقاً في تناقضاته الطبقية . لكن قبل كل شيء ، ومنظوراً إليها من هذا الجانب ، ليست الواقعية النقدية محددة طبقياً وحسب ، بل هي تناول مشدد للموضوع . لا أحد يعطينا الحق في توصيف سمات هذا التيار توصيفاً واحداً وشاملاً على أساس « الكوميديا الانسانية » الضخم ، لسبب بسيط هو أن ذلك لا يستنفد قضية بلزاك . لن نجد البافورا اما الاجتماعية الواسعة لدى فاوبير ، كي لا نتكلم على مؤلفين مثل شانفلوري الذي صار رئيس الواقعية منذ الخمسينات . لدينا القليل من الحق في أن ننقل آليا توصيف الواقعية في الادب الى الواقعية في الفن التشكيلي . كوربيه مع أنه يعتبر زعيم المدرسة ، هو مبتعد لا أمل فيه عن العمليات الاجتماعية ، مقارنة مع هوغارت الذي عمل قبل ذلك بمائة سنة ، وقد عكس التناقضات الطبقية واضطرابات الشارع ، والنضالات السياسية،



وعيوب المجتمع الانكليزي . غويا ، من غير أن يكون له شرف الانضمام الى الواقعية النقدية ، قدم لوحات مؤثرة واقعية ، مثل « أسرة كارل الرابع » و « الإعدام في ٣ أيار » التي لا يمكن أن توجد في فن التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر ، وهذا ليس في ما يخص التحقيق للاساسي وحسب بل في ما يخص الصدى الاجتماعي والسياسي ايضا .

وفوق ذلك يجب ألا ينسى أن مهمة الواقعية - خصوصاً في بعض الفنون - لا تستوفى بتصوير هذه الأحداث والظواهر الاجتماعية أو تلك . لقد صار يقال إن المسألة عند الواقعي الحق هي : هل العالم حولنا أم فينا . هذان الموضوعان لا ينفصلان لدى الواقعي . وهذا لا يعني أنهما درساً في العصور كلها على مستوى واحد وفي العمق نفسه . وإذا كانت واقعية القرن التاسع عشر قد اتسعت جداً وأخذت حيزاً كبيراً من تصوير النشاط الاجتماعي الواسع ، فإن بعض المعلمين الأقدم عهداً قد حققوا انتصارات واقعية استثنائية ، مع أن ذلك نم على مساحة أكثر تواضعاً من توصيف الفريدة الانسانية . عبثاً سنبحث عن أعلى منجزات فن البورتريه الواقعي في القرن التاسع عشر . إنها ليست هناك . إنها في البورتريهات الشخصية لمربرانت ، في « سكان المأوى » لهالس ، وفي « الكاردينال غيفارا » لغريكو ، وفي « اينوكينتي العاشر » لفيلا سكتس ، وفي « كارل الرابع » لغويا .

وأخيراً ، ينبغي ألا ننسى أن الإنسان قد يكون واقعياً بأساليب مختلفة . ولأنه يقال لنا إن الواقعية الحققة هي واقعية القرن التاسع عشر فعلياً أن نسأل : أيتهم المقصودة تحديداً ؟ إذ أننا نجد في القرن التاسع عشر نمطين من الواقعية ، على الأقل ، والفرق بينهما مميز . إحداهما هي واقعية السنوات الثلاثينات ، أي واقعية بلزاك ودوميه . الثانية هي واقعية الخمسينات ، أي واقعية شانفلوري وكوربيه . ومن قبيل الفضول : في تاريخ الادب توضع النبرة فوق الواقعية منذ الثلاثينات في حين أنها في تاريخ الفن توضع فوق الواقعية في الفن في الخمسينات .



وهذا الأمر المستغرب هل يمكن أن يفسر إلا بحضور أو غياب البيانات .  
بعض المؤرخين مرتبط وثيق الارتباط بالبيانات . وفي البيانات لا مكان  
للتدبذب ، كل شيء هناك أسود على أبيض . مع أن بلزاك قد نشر عام  
١٨٤٢ مقدمته على « الكوميديا الإنسانية » المعتبرة حتى اليوم كوثيقة  
برنامجية للواقعية في الأعوام الثلاثينات . لكن الفقير دوميه لم يفتن إلى  
نشر وثيقة فراح يعمل بهدوء وصمت من غير حتى أن يوضح أنه  
يصنع واقعية ، ولهذا السبب حرم من لقب زعيم الواقعية . . تعامل  
توربيه في الخمسينات بحذر مع مثل هذا الجواز « الاذن » . وبمساعدة  
أديب هو شانفلوري ، وفيلسوف هو برودون صاغ الفنان ونشر وجهات  
نظره . وظهر البيان بعد لاي . يعني - ظهرت الواقعية أيضاً ممثلة  
شخص زعيمها .

يجد بعض الدارسين أن واقعية الثلاثينات غير « نقية » من حيث  
المنهج ، بمعنى أنها ممتزجة بعناصر الرومانسية . مثل هذه الملاحظات  
توضع لا لعنوان ستاندال وحده ، بل إلى بلزاك أيضاً ولو بالشكل الأكثر  
تهديباً ، لأن بلزاك هو من هو . بعض المؤلفين لم يخطر في ذهنهم أن الأمر  
لا يخص التمازجات الخارجية وحدها بل الخصوصية العضوية للرؤية  
والتفسير ، وأن بلزاك هو كذلك لا لأنه تأثر بالرومانسيين ، بل لأن بلزاك ،  
كغوغل في ما بعد ، وصل إلى الخيال لا لأنه نصف واقعي بل لأنه واقعي  
على طريقته .

المقدمة على « الكوميديا الإنسانية » معروفة جيداً ، وسأكتفي  
بعرض مقطعين منها لهما أهمية رئيسة . يتكلم الكاتب في الأول منهما على  
طابع المادة المستفاد منها : « الحدث هو أكبر روائي في العالم : كي تكون  
مثمراً يكفي أن تدرسه . المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ ، وعليّ أن  
أكون لسكرتير لا أكثر . إذا وضعت قائمة جرد العيوب والفضائل ، وإذا  
حدثت أهم مظاهر الشهوات ، وإذا وصفت الطبائع ، وإذا اخترت أحداث  
المجتمع الرئيسة ، وإذا ولقت الأنماط عبر توحيد السمات من كثير من



الطباع المتجانسة فسوف انجح في ان اكتب التاريخ الذي نسيه كثيرون من المؤرخين ، تاريخ الأخلاق . » .

في هذا المقطع تتجلى بعض مهمات أساسية من مهمات الكاتب الواقعي كما فهمها بلزاك . هدفه لا ان يخترع بل ان يعكس حياة المجتمع ، هو « سكرتيره » . لكن الانعكاس ليس فعلاً خاملاً ، إنه يطرح الأفضل ، هو تركيب وتوليف للمادة يطرحه الواقع . هذه السمات الإبداعية لنواقعية تظهر بمزيد من الوضوح في المقطع التالي :

« وإذ يتشبث الكاتب بحزم بإعادة التصوير هذه يستطيع ان يكون أكثر أو أقل دقة ، أكثر أو أقل سعادة ، رساماً صبوراً أو شجاعاً لأنماط الناس ، راوي درامات من الحياة العاطفية ، عالم آثار للوضع الاجتماعي . محصياً للوظائف ، مسجلاً للخير والشر . وكي يستحق المدائح التي يسعى إليها كل مبدع ، أما ينبغي له ان يعرف الأساليب أو سبب هذه النتائج المجتمعية ، كي يمسك المغزى الكامن في هذا المحتشد الضخم للأشخاص ، وللشهوات ، والحوادث ... وكي يكون العمل الإبداعي شاملاً فإنه يحتاج إلى خاتمة ، والمجتمع المصور على هذا النحو يحمل في ذاته سبب نشاطه . » .

مغزى هذا المقطع على درجة قصوى من الأهمية . لا تترجم مهمة الكاتب إلى عكس الجانب الخارجي للأنماط ، وللعلاقات المتبادلة ، وللأحداث ، بل إلى الوصول إلى جوهرها العميق . وباسم هذه المهمة الرئيسية رأى بلزاك ان من حقه ان يختار ، وان يعدل ، وان يقوى وان يضعف ، ان يكني ، وأن يركب ، وأن يعضون المادة في تركيب - إنها حرية لن يعتبرها الطبيعيون وحدهم مدانة بل سيعتبرها كذلك أيضاً واقعيو السنوات الخمسينيات . الإخلاص لحقيقة الحياة لا يعني لبلزاك تبعية عبودية للوقائع الحياتية ، بل على العكس من ذلك ، يضع الاستهلال الإبداعي لحرية الإبداع في معالجة تلك الوقائع . ونقول بطريقة أخرى ،



إن المراقبة الصادقة بذاتها لا تؤدي وحدها إلى شيء . يجب أن يواكبها خيال جبار ، ونظرة ثابتة عميقة .

جون يوسون المدعو شانفلوري ( ١٨٢١ - ١٨٨٩ ) هو مؤلف يكاد يكون منسياً من غير حق ، فهو بعد ثورة ١٨٤٨ احتل موقعاً مرموقاً جداً في الحياة الفنية الفرنسية ، وهو مرموق ومعتبر رئيساً للمدرسة الواقعية . تعود شعبيته في سنوات الخمسينات لا إلى رواياته وحدها ، التي لا يقرأها أحد اليوم ، بل إلى مقالاته النقدية والبرنامجية ، التي جمعت عام ١٨٥٧ في مجموعة ذات عنوان جميل الوقع هو « واقعية » . ثمن شانفلوري ثميناً رفيعاً واقعي الثلاثينات وكتب قائلاً : « إن رسوم دوميه » و « الكوميديا الإنسانية » بلزك ، هي أصدق تصوير للبورجوازية » . لكن ، وكما في أدبه كذلك في مقالاته كان زعيم المدرسة الجديد محدداً جداً بمواقع أسلافه الكبار .

يرى شانفلوري أن « الفن يجب أن يكون عفويّاً ، صادقاً ، ومستقلاً . » « عفوي » - هذا يعني عدم تدخل التبريرات الذهنية ، « صادق » من غير أي انحراف عن التلقي المباشر « مستقل » من غير أي علاقة بأي تصورات فلسفية أو سياسية . يكتب شانفلوري : « ما أراه يتوغل في رأسي ، ويندفع إلى ريتشي ، ويتحول إلى ما رأيته . » ليس عسيراً اكتشاف الفرق المبدئي العميق بين هذا المنهج ومنهج بلزاك . إن شانفلوري المعلن واقعياً ، يبعد في الجوهر عن الواقعية بدايتها الإبداعية - لحظة تسويغ العمل والتعميم - كي يوصلها إلى تسجيل آلي للمرئي . ولهذا تحديداً تمثل واقعية شانفلوري في الممارسة ممراً نحو ظهور الطبيعية بعد زمن قصير . ولهذا تحديداً ينفر فلوير من أن ينسب إلى تيار شانفلوري : « يتهمونني بالواقعية ، أي بنسج ما أراه مع غياب الخيال » .

تلحظ واقعية الخمسينات لماماً في تاريخ الأدب . فلوير ، كما رأينا ، يتنصل من المدرسة ، لكن مؤلفين مثل شانفلوري ، وميورجيه ،



وبانفيل صغار جداً فلا يقاسون بقلمة مثل قلمة بلزاك وستاندال . في تاريخ الفن تصطف الأشياء اصطفاً مغايراً بما في ذلك ما يخص الدراسات المنشورة في البلدان الاشتراكية . هنا منذ زمن بعيد ، وحتى قبل أن ينظر في المسألة نظراً جاداً ، وقبل أن يبت فيها ، تنمى الواقعية إلى ما يقارب الخمسينات . في حين أن إبداع دوميه - هل يعود ذلك إلى ألفريك أولاً أم لأنه غير مصحوب بالبيان الضروري - اعتبر في المرتبة الثانية ، فكأنما جاء بعد كوربيه أو كأنما هو مما قبل التاريخ . والأمر أبعد من أن يترجم إلى أن مؤلفاً ما قد قدم إلى المستوى الأول من غير وجه حق ، وأن مؤلفاً آخر ، من غير وجه حق أيضاً ، لم يقوم كسلف . الأمر يرجع إلى وجود نمطين من الواقعية ، مختلفين جداً وغير صالحين بتاتاً لأن يكونا منهجاً وليس من غير مغزى أن تطرح مسألة كيف يجري تقويمهما ومن سنترف له بالشرعية منهما وفق معاييرنا الخاصة للواقعية في الفن .

عام ١٩٥٢ نشر لوي أراغون كتاب « مثال كوربيه » حماية لقضية الفنان وعن مبادئ الواقعية . إنها نية حسنة ذات عواقب مؤسسية . يشهد هذا الكتاب على أن الكاتب ليس لديه ثقافة تشكيلية كي يحل قضية الفنان ، وليس لديه معارف نظرية فيرسخ مواقع الواقعية .

وبما أن الأمر متعلق بالحماية فمن حق القارئ أن يسأل : حماية - ممن ؟ هل لأن أراغون لم يعرف أدب كوربيه أم لأنه لم يجد فيه مادة كاشفة ، فراح يصب كل حميتاه الجدالية على رأسي مؤلفين متباعدين زمنياً ومكانة هما - الشاعر شارل بودلير والناقد كلود روجيه ماركس . أما اتهاماته لبودلير فمفرطة ، وأما اتهاماته لروجييه - ماركس فغير جدية .

إن كوربيه كرسام لا يحتاج ، في الحقيقة ، إلى حماية وليس ذلك من قبيل المصادفة . وكما في نقوشه ، كذلك في دراساته الأعم لتاريخ الفن في القرن التاسع عشر تعتبر قضية الفنان جدية بتضمن رفيع



جداً . إن باحثين مثل لويس بينيديت ، وشارل ليجيه وليونيلو فينتوري ، وبير كورتيون ، وهنري فوسيتون ، وبير ماك أورلان ، وزيمون كونيا ، وبير كابان ، والكثيرين سواهم يضعون كوربيه بين معلمي القرن الأوائل . ولدى مراجعة عمله لا نجد محاولات حط من قدره أو تشويهه أو الصمت المألوف حين يتعلق الأمر بدومييه مثلاً . ولا غرابة ، فكوربيه لم يترك نتائج يمكن أن تثير نفور الدارس البورجوازي . عمله الوحيد الذي يحتوي نفمة أحد من النقد الاجتماعي هو لوحة خارجية ضعيفة من الصعب أن تشد اهتمام الشارحين .

إن مواقف النقد السلبية منه ، ومحاولات إدانة الفنان وتعريضه أو تبرئته لم تتكون تجاه إبداعه بل تجاه سلوكه المدني ، وأكثر ما كانت تجاه مشاركته في رمي عمود الفاندوم . وحتى هنا ثمة مؤلفون وقفوا إلى جانب الرسام وقد أكد شارل ليجيه ، مثلاً ، أن « اليوم ، بعد أن خمدت الشهوات السياسية يجب القول إن كوربيه ، من وجهة نظر جمالية كان على حق » وإن هذا النصب سيء السمعة ، هو في النهاية انقصوى « عمود مفرط الارتفاع ، ثقيل وقاتم ، وهو سخرية سيئة من عمود ترايان » .

مع مثل هذه الحال يبقى كلام أراغون الكثير على الدفاع معلقاً في الهواء ، إذا لم نقل إنه أدى خدمة سيئة لكوربيه ، مصوراً إياه كفنان متوسط مهمل . مع دهشة القارئ يمر أراغون بعبارات تخلو من الاحساس ومبتذلة على روائع المعلم ليركز على أعمال غير ذات أهمية مثل « الفلاحون يعودون من المعرض » أو على أعمال تخلو من الذوق مثل « جمجمة في الماء » التي يرى بعض الدارسين عن قناعة أنها ليست لكوربيه . ولست أقل إدهاشاً المادة التوضيحية المكونة في الأغلب من رسوم الفنان . لهذه الرسوم قيمة إرشيفية صرف وهي تمثل المصور تحت الضوء الأكثر مضايقة ، ومن غير حساب لكونه يؤدي خدمة سيئة لسنمه ، أدى أراغون خدمة سيئة لنفسه أيضاً . لقد وقع في حال



هزلية إذ حاول أن يضيف معاني الجدارة على رسام متوسط وأن يجادل - أيضا من غير عنوان - في النقد المخصص الذي كل ذنبه يعود إلى كونه أشار إلى الظاهر للعيان وهو : أن كوربيه ضعيف جداً في الرسوم

وبعيداً عن النية في التعظيم على مجد الكاتب سنسمح لأنفسنا بأن نلاحظ أن أراغون ينتمي إلى فئة الأدباء الفرنسيين - كاركو ، وماك أورلان ، وكوكتو ، وسالمون ، وموران والكثيرين سواهم - الذين اظهروا أنهم ، الكونهم صادقوا الفنانين ، يحق لهم أن يعتبروا الاختصاصيين في التصوير . الهواية في البداية ظاهرة متعبة ، لكنها تصبح خطرة حين يمارسها معلمو الكلمة ، أي الناس المؤهلون لأن ينقلوا حال إفلاسهم بصورة مغرية إلى القارئ سريع التصديق . وكمثال على هذه الحال يمكن أن تكون مفيدة لا النقوش المقتبسة وحدها بل أيضا الكتاب الضخم « حوار حول متحف دريسدن » ، حيث المتكلمان هما لوي أراغون وجان كوكتو . على عشرات الصفحات يتمرّن هذان « الثرناران » وفق تعبير كوكتو نفسه ، على رفس مادة التصوير العالمي الكلاسيكي . من الصعب أن أشير إلى مثال على لغوفارغ أكثر ازعاجاً من ثرثرة الغرور هذه ، ومن هذا التشهير بالنفس ومن فشل الاذكياء متحدداً وبسطحية نصف الخبرة ورفع كلفة وقحة نحو الروائع ، التي ليس لدى الثرنارين بشأنها سوى تصور بعيد جداً وغير صحيح في أغلب الأحيان . إنه انحلال للدعارة اللفظية مؤهل لأن يخيف سريعاً القارئ ويبعده عن كنوز الفن أكثر مما هو مؤهل لأن يثير اهتمامه ويفتنه .

ما يخص أراغون تحديداً هو أن تدريباته الإصطناعية كانت متعبة أيضا بسبب من مزاعمه التنظيرية . وإلى جانب انعدام الاعداد المتين ثمة أمر آخر يصدّم هو انعدام الثبات . المناصر الرئيس للمقولة البائسة « واقعية من غير ضفاف » هو أراغون ، الذي وضعها بخطوطها العامة في مقالة ضخمة نشرها في « الآداب الفرنسية » قبل روجيه غارودي بزمّن طويل ، الذي صاغها في مقاله . وأراغون نفسه الذي يؤسس



بغيرة ، ومن غير حذق ، المادية الدوغمائية في نقوش كوربيه ينشر بعد ذلك كتاب « كولاجي » حيث يتبنى بالحماسة ذاتها وبالنوعية ذاتها اندفاع عن التجريدية .

لا يجادل أحد في حق الكاتب في أن يمتدح الفنان الذي يحبه . أما ما يخص امتداح كوربيه فقد قام به قبل أراغون بزمان طويل من هو أكفأ منه وأكثر اقناعاً من المؤلفين ، وهم كثرة . ففي عام ١٩٢٨ قوّمه تقويماً رقيقاً جداً هنري فوسيون في تأريخه لفن التصوير في القرن التاسع عشر ، وقد حلل بعمق أعمال المعلم . نحن غير ملزمين بالموافقة على كل « استنتاجات الناقد لكننا نحترم ذوقه وثقافته العالية . أما استنتاجات الكاتب فهي ، على العكس من ذلك ، تضرب العينين بإفراطها وعدم كفاءتها .

يوجد أناس غير مؤهلين لمراقبة التوازن ، إما لأنه يشير نفورهم ، أو لأن مراكز التوازن عندهم هي ، ببساطة ، ليست على مايرام . أراغون من هؤلاء الناس – التعصب نفسه حين مجد السوربالية والشكلانية مظهراً لنا لا شائعية الواقعية ، وحين راح يضغطنا في الجهة المعاكسة – فكم ينبغي أن يكون بدائياً ومحدوداً كي يرد على اسمه نفسه ، لقد حمل الكاتب ، مع كوربيه هذه المهمة ذاتها . لقد كرس عنواناً خاصاً وعدداً كبيراً من المقاطع الإضافية كي يلعن بودلير حيث يدعوه « ضد – كوربيه » ، أي ضد – واقعي . يبدو عياناً أن أراغون قد قرأ بودلير على نحو متقطع أو حرّفه عن عمد ، وهذا لا يجوز في الدراسة الجادة .

معروف أن بودلير ليس منظراً للواقعية ، ومن ثم ما هو بالدافع عنها . لكنه أيضاً ليس متعصباً ولا مقعداً للبرناسية . لقد ساعده انتسامح ، وتذوقه المعاصر ، والحيوي ، والأصيل في الفن على أن يرى بعض الجوانب القوية في الشعر السياسي لأوغوست باربيه وبير ديوبون



أو في تصوير دولاكروا وكورو . انه أول ناقد قوم دوميه الواقعي  
لا كرسام كاريكاتير لمواضيع الساعة بل كفنان من الوزن الثقيل . انه  
مقتنع بأن الفن يجب أن يتحرر من الدائرة السحرية لموضوعات  
الكلاسيكية الكاذبة ، وأن يتجه نحو الحياة . لقد أعلن أن الفنان :  
« الفنان الحق ، سيكون ذلك الذي سينجح في أن يظهر الجانب الحماسي في  
الحياة المعاصرة » .

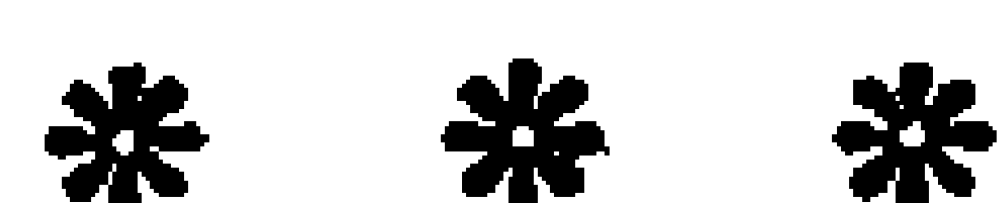
لقد خبر بودلير التعاطف مع كوربيه ، وقد صادفه وعاش زمناً  
في مرسره . كتب قائلاً : « يجب أن نعترف بأن ما حمله كوربيه الى  
تأسيس الذوق على البساطة والوضوح ، وإلى الحب النقي المطلق  
للفن غير قليل » وهو يرى أن « كوربيه عامل جبار واردة أولية وقوية »  
وما لا يمكن أن يوافق عليه الشاعر هو فنانة المصور الساذجة بأن  
( يجب أن تصور ما تراه فقط » ونظرته المحدودة الى الموضوع الموصلة  
الى الطبيعة الخارجية ، الموجبة ، المفهومة تلقائياً . وبودلير محق تماماً  
ورفسات أراغون الجوفاء لن تغير شيئاً من هذه الحقيقة .

لم يتجاهل أراغون مقال بودلير الرائع في دوميه وحسب . لقد  
تجاهل حتى أن يكون دوميه قد وجد . وكأنما في فن القرن التاسع عشر  
الم تشكل لوحات شهيرة مثل « عوامة ميدوزا » لجريكو ، و « الحرية  
تفود الشعب » لدولاكروا ، و « الرجل والمعزقة » لمياليه ، و « المتراس »  
لدوميه . لقد وجد كوربيه وحده « لا يضاهاى وأصيل حتى في أصغر  
مسوداته » . لقد نسي اللوحات المثيرة للرهشة مثل « المذبحة في هوس »  
و « اليونان تموت فوق خرائب ميسولوجي » ومتأثراً حد الدمع أمام  
الجمجمة في بركة الماء المصورة من غير مهارة ، يقنعنا أراغون ، من غير  
أي ظل للمزاح ، بأن المعلم – وكما ذكرنا أن تلك قضيته – وبهذه  
الزخرفة قد « افتتح لفن التصوير الطريق الحديث لمواجهة الحرب » .

العشق وفق القاعدة يوقظ التعاطف ، يكفي إلا يتحول إلى عبادة  
وإلى تجديف على شخصيات أخرى . وهذا ترجد الحلال . معارف



أراغون الساذجة كان في الإمكان تجاوزها بعدم الاهتمام لو لم تؤد إلى نتيجة مستخلصة ذات طابع مبدئي : « تاريخ الفن - ولا شك - سيكتب من جديد بحيث يبنى عبر القرن التاسع عشر الفرنسي حول ذلك الذي ينقطع حقاً عن التصوير القديم ويفتح الأبواب والأقفال للواقعية » . هل يلزم أن نوضح أن المعني بـ « ذلك » من قبل أراغون ليس أحداً سوى كوربيه . وهكذا فإن تاريخ الفن كله في القرن التاسع عشر يجب أن يدور حول كوربيه ، أما جيريكو ، ودوالاكروا ، دوميه ، وميليه وغيرهم من الصغار من هذا الجنس ، وما داموا ليسوا تلامذة لكوربيه ، فسوف يظلون معتبرين ممثلين للفن القديم محرومين من أية صلة بالواقعية . وهل يجب أن نكون أنبياء كي نتنبأ بما يكفي من الثقة بأن أحكام أراغون المطلقة ستبقى من غير اثر .



ثمة وفرة من الوثائق الخاصة بحياة غوستاف كوربيه وإبداعه ، فكنزة كلام الفنان ، وغنى مراسلاته ، ورغبته في تقويم نفسه ، وفي إيضاح نتاجاته ، وفي أن ينظر ، وأن يصوغ آراء حول معلمي الماضي والحاضر - كل ذلك يهون أمر السيرة الذاتية .

وكثيرة جداً هي التقويمات المنشورة التي تلقاها الفنان وهو على قيد الحياة . تلك التقويمات كما هي الحال دائماً على نوعين معادية وصديقة . لا الخصومات وحدها بل الاخفاقات أيضاً ، وحتى نجاحات كوربيه قد استخدمت من قبل الصحافة الرجعية كمدخل لسخریات لا تطلق . كل أنواع الهزء من الفنان في رسوم كاريكاتورية ، وفي كراريس ومقالات نقدية يمكن أن يتكون منها مجلد ضخم . نحن من حيث المبدأ سنترك كل هذه المواد ولن نأبه بها ، بما في ذلك بعض الملحوظات التي لا تفتقر إلى أساس . وإذا اقتضى الأمر أن نذكر بعض الشهادات بشأن كوربيه فسوف تكون شهادات أصدقائه والمتعاطفين معه .



ولد غوستاف كوربيه عام ١٨١٩ في أوزنان في عائلة فلاح ميسور الحال . جده لأمه سمى كي يوحى له بأفكاره الجمهورية ، وشعاره الأحب في الحياة : « اصرخ عالياً وسر مستقيماً الى الأمام . » وستلقى هذه الدروس قبولاً من الفتى ، خلافاً لدروس المدرسة التي ما كانت تسبب له سوى الضيق . فكوربيه ، مبغض اللغات القديمة والحساب ، غير الميل الى الفلسفة ، والتاريخ ، والأدب ، أكمل بمشقة المعهد في بيزانسون ، من غير أن ينجح حتى في الحصول على شهادة . ومن المحتمل أن لا يكون والده على علم بهذه التفاصيل الصغيرة ، إذ أرسله الى باريس كي يدرس الحقوق .

عرف مبكراً القرف من الكتب ، وقد وافقه ذلك طوال حياته . وظهر كوربيه أيضاً منذ زمن مبكر ميلاً قوياً نحو التصوير . معلمه الأول منذ البيزانسون ، وهو واحد ما يدعى فلاجولو كان من أنصار دافيد . كوربيه نفسه لم يشعر باحترام خاص لدافيد لكنه سرعان ما أعجب بأنطوان غرو ، وجيريكو ، والرومانسيين . لكنه في هذا المجال أيضاً سيبدو غير أهل للدراسات المنتظمة . وفي أثناء وجوده في باريس سيزور الفتى طوال فترة أتلييه ستوبين ، وأكاديمية سويس أساساً من أجل إمكانية أن يعمل كنموذج حي . أما مدرسته فستكون المتاحف أكثر من سواها ، وقد أخذ منها كل شيء أعجبه من غير أن يكون مقلداً لما أخذ . يقول المصور : « عبرت التقاليد كما يعبر السباح الماهر النهر . أما الأكاديميون فيفترقون » .

ويحصل كوربيه سريعاً على معارف تخصصية ، وينتقل من الدروس الى الإبداعات ، وستكون لهذه السرعة جوانبها السلبية . كان موهوباً جداً . فلم يتألف مع التعلم البطيء والصبور ، وكان شديد الثقة بنفسه فلم يعان من تلك الثغرات في إعداداته الفني ، الأمر الذي سيلمس حتى النهاية في نتاجاته . إذ يبدأ ضعف التوليفات وصولاً الى الأخطاء في استعمال الألوان . ويا للأسف ، فإن النواقص التي رفض هو أن يراها ، ستبدو جلية تماماً للمحيطين به .



لا مبالاة بالنداب وبالعامل المنظم يترافق لدى كوربيه مع حب حقيقي للعمل - بفوضى ، طليقاً ومن غير تصميم ، حتى ليبدو وكأنه ظاهرة اعتياد عصبي وفيزيولوجي . سيساعده ذلك على أن يكون مرغوباً في الصالة حتى منذ عام ١٨٤٤ ، وهذا شرف كان على بعض الفنانين الموهوبين الآخرين أن ينتظروه سنوات طوالاً . هذا النجاح المبكر يرجع ، طبعاً ، إلى سبب آخر . إن لوحات المصور الشاب ، من حيث الموضوع ، وكأسلوب تشكيلي لا تحتوي ما يمكن أن ينفر لجنة المحكمين الرسمية . عمل كوربيه منذ البداية بأسلوب قريب من الكلاسيكية الكاذبة ( « بنات لوط » ) ثم تأثر بالرومانسيين ( « كوربيه مع الكلب الأسود » و « العاشقان » و « الأرجوحة » ) .

قوتان جبارتان تحدان من البداية طريق الفنان هما : حب الفن والرغبة في المجد . وقد توحدت هاتان القوتان لدى الشاب في منطلق واحد - هو الدعوة ، لكننا نعلم أنهما شيئان مختلفان كثيراً ، وتعارضان أحياناً . وإذا كانت الإهتمامات الفنية لدى تطور الفنان تحتل المستوى الأول ، فإن حب المجد والتعطش إلى النجاح سيحتلان الذروة بعد ذلك . تلك هي آلية كل رغبة - تتحول الوسيلة تدريجاً إلى غاية .

حين هربت صديقة كوربيه التي أنجبت له طفلاً مع طفلها ، سجل ملاحظاً : « آسف كثيراً لفتاي الصغير ، لكن لدي الكثير من الهموم مع الفن ومع الأسرة وعليّ أن أهتم بها . » والفن يحتاج إلى ضحايا حقاً ، لكن الشاب في تلك السنوات كان يفكر بالنجاح أمام الجمهور البورجوازي أكثر مما يفكر بالانتصارات الإبداعية . لقد أقسم كوربيه على أن يفرض اسمه وأن يهزم باريس . كتب إلى والديه : « اللوحات الصغار لا تجلب شيئاً . يجب أن أصنع لوحة كبيرة ، من أجل أن يقوّموني تبعاً لذلك . ذلك الآنني أريد كل شيء أو لا شيء . . . من الضروري في خمس سنوات أن أصنع اسماً في باريس . »



الناقد تيوفيل سيلفستر ، صديق الفنان ، وصفه بالطريقة التالية : « هو مندفع في حب ذاته وحسب : روح نرسييس أوت اليه في هجرتها الأخيرة . هو يصور نفسه في لوحاته دائماً باستمتاع ويستكين زهواً أمام إبداعه . لا أحد يستطيع أن يقدم له والو عشر ما يقدم لنفسه من الإطراءات من الصباح الى المساء . وإذا سألتموه رأيه فسوف يجيبكم بقلب نقي : « أنا بهلوان ، هذا كل شيء . تصويري وحده الصادق . يتهمونني بالفروور . صحيح ، فأنا الرجل الأكثر تباهياً على الأرض . »

ويكتب سيلفستر : « كان يمكن أن يكون لطيفاً جداً لو أن ثقافته استجابت لمطلبه أن يعرف كل شيء وأن يثمن كل شيء . لقد تخيل أن السليقة قد تتجاوز المعرفة . وقد سعى زمناً طويلاً الى أن يقنعني بأن لديه معرفة عميقة بالأدب والتاريخ والفلسفة . ومن غير أن أعارضه ، استيقنت من أنه لا يعرف شيئاً . » ، « يسخر من الكتب جهلاً ، ولا يقرأ سوى الصحف التي تكتب عنه . أذواقه صلبة ، لكن ينقصه الذوق . لا شيء مؤهل لأن يحجز طريقه . يندفع برأس منحن بفبح وعيشية مثل ثور مهشم القرنين . » « يكذب غالباً لكن من غير غرض ، ثم يقنع نفسه آخر الأمر أنه يقول الحقيقة .. حكى يوما عن حوار أجراه في انكلترا مع هوغارت المتوفى عام ١٧٦٤ . »

ليس سيلفستر وحده بل ثمة أصدقاء آخرون لكوربيه - شانفلوري ، وبانفيل ، وكاستانياري - عبروا عن نفورهم من ثقته المفرطة بنفسه وأنانيته . حتى برودون ، المنافح عن المصور ، لم يستطع ألا يلحظ : « لقد تحول الى رسول للرضى عن النفس ، إنه يبدو هنا كفنان ، لكنه فنان من نوع آخر . لو كانت لديه حساسية لسمى لفطن جمالياً الى أن التواضع قيمته . »

التواضع .. إنه ، عموماً ، لا يقوم عيوب كوربيه ، الذي أسر يوما الى سيلفستر : « أتمنى لو أنقذ المرأة التي أحبها أمام عيون عشرة آلاف مشاهد ذاهلين . لن أكون مسروراً إذا اقتضى الأمر أن أنقذها



وما من شهود » . هذه الكلمات تعبر تماماً عن مأثور الفنان ، وإلى حد ما عن غروره الساذج ، الذي ينفق غير القليل من القوى والوقت من أجل إشباعه ، والذي ستنتج عنه خصومات فنية ولا يندر أن يجر على نفسه معارضات حتى الأقرباء .

رضى كوربيه عن نفسه يتوضح في التقويمات القائلة تجاه كبار المعلمين ، وكذلك في تباهيه الذي لا يحتمل بنفسه . هو يرى أن « تيتسيانو ، وليوناردو دافنشي هما لصان ماهران . لو عاد أحد هذين إلى العالم واتجه نحو مرسومي لأشهرت السكين » . يمثل هذه الصراحة ، وعلى نحو مغاير من حيث المعنى يتكلم كوربيه على إبداعاته . فهو يثمن لوحته « المحترف » بأنها « اللوحة الأكثر إذهالاً ، التي يستطيع إنسان أن يتصورها » . أما لوحته القماشية « الينبوع » فيؤكد أن « هذه فوق فيلاسكيتس » .

بمناسبة معرضه عام ١٨٦٨ أبلغ كوربيه ظهيره برويا : « عرضت عشرين لوحة وكان في وسعي أن أعرض ضعفها . . سنربح مليوناً . . نسيت عالم الفن كله » . بعد سنتين وبعد أن أظهر أنه يرغب في نيل وسام جوقه الشرف ، وحين تقرر منحه له أعلن الفنان بصخب رفضه الحضور . وكتب إلى والديه بهذا الصدد : « أرى الجميع أنني الرجل الأول في فرنسا . هذا التصرف من قبلي هو ضربة مدهشة . . . العالم كله يحسدني . لدي الآن من الطلبات مالا أستطيع تلبيتها » . ومن ثم يعلن في مناسبة أخرى : « أتفوق لا على فنانني اليوم وحدهم بل على السابقين أيضاً » .

يحتج كوربيه في تصريحاته على المبدع الذي « يشوّه الاحتكاك بعالم المال هذا » وهو يتدبر من المال ، وزبائنه البورجوازيين ، لكن ذلك لم يمنعه من أن يشبع حاجاتهم الفنية وإن يربح الكثير من النقود . مع أنه يولأكب الأوراق التافهة فان كوربيه يقوم بتنزيلات كثيرة ، ويجري تصحيحات في لوحاته وفقاً لنزوة الزبون ، و يستخدم المؤثرات الأكاديمية



في المعالجة واغراءات الحوافز الحرة . يقول شاتفلوري متذمرا : «إنه يفرط في جس نبض الرأي العام . يريد الخطوة بالإعجاب ... لا أعرف لماذا يقلق كوربيه شعور الشاري » . إنه يقلق الأسباب جلية ، لكن هذا امر مؤقت . إن وفرة الطلبات ستحرره سريعا من كل قلق . «هلفت جريدة « الحرية » قراءها في ٢٣ أيار عام ١٨٦٦ أن كوربيه باع لوحات بمبلغ ١٢٣.٠٠٠ فرنك . أما الفنان نفسه فقد قال عن نفسه بضمير الغائب : « كوربيه ينتج سلاسل .. تصل إلى عشرين أو ثلاثين لوحة . ( يصنع ) الفلاحين ، هكذا — أناسا من المدينة ، نساء معاصرات ، مشاهد صيد ، مناظر ، حيوانات — جيادا ، كلابا أو ديكاً برياً وأخيراً في ترافيل — مشاهد بحرية ، بورتريهات لرجال ونساء (ثمانية وثلاثون في ثلاثة أمكنة) . وعموماً ، هو يحصي لوحاته بالعشرات والمئات ، ويؤكد عام ١٨٦٦ أن وراء ظهره أكثر من ألف لوحة قماشية ، ويقتنعنا بأنه منذ بداية مسيرته قد قدم تصويراً يساوي بقيمته أفضل النتائج التي في المساحف » .

لا يحسبن القارئ أننا ننتقي ، عن عمد ، أقوالاً أو وقائع منفردة ، كي نقدم المعلم الكبير في ضوء غير مناسب . إن الشواهد المقتبسة ليست سوى جزء ضئيل من مادة وإفراة من هذا القبيل . وإذا كنا نقتبسها فليس ، قطعاً ، من أجل التقليل من أهمية إبداع ليس بمقدور أحد التقليل من شأنه ، بل كي نوضح بعض جوانب ضعفه ونحدد تحديداً دقيقاً مكانه في تطور الواقعية .

تحتل البورتريهات الشخصية المكان الأول في هذا الإبداع ، وهذا منتظر من رجل واثق من عظمته . هذه البورتريهات كثيرة العدد منذ السنوات الأربعينيات ، ويبدو منها كلها أن المؤلف راض عن مظهره ، وهذا لا يمنعه من أن يضيف إليه بعض الزينة ، ( « كوربيه مع الكلب الأسود » و « الرجل الجريح » و « الرجل وغليون التبغ » و « الرجل بالحزام الجلدي » ) كان في الواقع رجلاً مؤثراً ، جميل الوجه ، وبعض صورته الشخصية جميلة أيضاً من حيث التصوير ، مع أن التأثيرات المتحفية قوية عليها . الأهم هو أن من هذه اللوحات القماشية ينظر إلينا



رجل ، يريد أن يقود لكن صورته لا تشير إلى العمق ، ولا إلى الدراما .  
وليس عسيراً أن يلحظ أن المصور الشاب أراد أن يصل وأن يوحى  
بالحلم ، والتأمل ، والسوداوية ، وحتى العذاب ( « الرجل الجريح » ) .

ولهذا يرن غريباً إعجاب ليونيلو فينتوري بـ « الرجل وجليون التبغ »  
وهي عمل مصطنع وادعائي : « أمام هذه اللوحة تهب علينا ذكرى الكبار  
السالفين : كارفادجو - بالاستيعاب التصويري ، وفيلا سكتس -  
بالطاقة ، جورجوني - بالحلم . قد يكون هذا هو النتاج الذي تسامت  
فيه واقعية كوربيه أقصى التسامي . وسيقدم ، فيما بعد ، نتاجات  
أهم وأغنى تصويراً ، لكن لا أحد ، كائننا من كان ، أجمل . » فلندع جانباً  
حقيقة أن لاشيء في هذا البورتريه يذكر بكارفا دجو ، وفيلا سكتس ، أو  
جورجوني . للإنسان الحق بمشاركات شخصية صغيرة ، أما عند الناقد  
فيجب أن تكون معللة . ومن المضحك أن يدور الكلام على « أسمى واقعية »  
هناك حيث الواقعية غير موجودة ، وحيث يمكن الكلام أكثر على العاطفية .  
أما التوكيد بشأن القول أجمل نتاج لكوربيه فمسألة ذوق ، وبين ذوق  
فينتوري وذوقنا ثمة هاوية ، إذ أن الناقد يعظم « الرجل وجليون التبغ »  
وينتقد « الدفن » التي سيكون الكلام عليها من الآن فصاعداً .

يمكن أن يقال عن التجربة في بورتريهات الشباب هذه إنها تميل في  
الأغلب نحو التمظهر « بوز » العاطفي ، وذلك لأن شاباً ما لم يعطر أي  
تجربة . والأمور كذلك هنا . من لم يمر بسنوات خيل له فيها أنه بطل  
دراما عميقة ، ولا دراما في الحقيقة . لكن كوربيه سيعيش ، من الآن  
فصاعداً ، درامات ، لكنها لن تجد تفسيرات فنية . حتى صورته  
الشخصية المتأخرة في عام ١٨٧١ حين كان الفنان في سجن سينت بيلاجي  
هي صورة ضعيفة مبنية حيث التصوير وفقيرة من حيث هي توصيف  
إنساني . وحين لا يكون المؤلف في وضع يجعله يكشف لنا حتى مأساته  
الشخصية ، فمن الصعب أن ننتظر أن يقودنا في مأساة العصر . ويصعب  
في الحقيقة ، أن نلمس دراما بشرية في هذا الإبداع العريض .



وقد يكون هذا السبب في أن كوربيه لم يحقق انتصارات خاصة كمصور بورتريه . صور بيرليوز ، و بودلير ، وشانفلوري ، وبرودون ، وجول فاليس لا تخلو من الشبه الفيزيونيومي ، لكنها فقيرة كطباع . وقد حسب الفنان نفسه الحساب للصعاب في هذا المجال - الأمر الذي لا يحدث عنده في الغالب - وقد شكى : « لا أعرف كيف سأنهي صورة بودلير ، إنه يغير شكله كل يوم » ، « الفيزيونيوميا » - ليست الحاسمة . وماذا عن الطبع ؟ يكاد كوربيه لا يلحظ الطبع .

نرجسية المصور تدفعه إلى أن يأخذ البطل في بعض اللوحات المولفة . نراه مأخوذاً بنشوة الحب في لوحة « عاشقان وسط الحقل » ، وهي عمل غير ناضج تتحول فيها العاطفية إلى عذوبة . ونراه أيضاً في مشاهد صيد « رامي الأياكل الظلامي » هذا كما أسماه بير كورتون . ونراه أيضاً في الوسط المنزلي في « بعد الظهيرة في اورنان » وهي لوحة فماشية كبيرة ظن أحد النقدة من معسكركنا أنه ، بسبب من الجهل . اكتشف فيها تعرية لضيق الأفق « بفظاظنة نجس السعادة الخفية المرسومة فوق وجوه ثلاثة رجال ، مستسلمين للهضم . اللوحة تقدم الحقيقة عارية ببلاغة عن الوجود الريفى ضيق الأفق اللفظ . » أما في الحقيقة فإن كوربيه قد صور نفسه ، وأباه ، وصديقه - مارليه وبروماريه ، مع رغبة سافرة في أن يكشف لنا الجو العاطفي الهاديء في بيتهم حيث ولد .

الرغبة في إبراز الذات تسجل رقماً قياسياً لها في لوحته « اللقاء » التي دعيت على الفور « نهار سعيد يا سيد كوربيه » أو « الثروة تنحني للعبقريّة » . وهي تصور الفنان يمضي ليحل ضيفاً على غني معجب به ، وقد خرج إلى الطريق مع خادمه لاستقباله . آدمون أبو في وصف تفصيلي للوحة لحظ من بين ما لحظ : « جاء المعجب إلى اللقاء وحيّاً بأدب فائق ... حياه السيد كوربيه بإيماءة سيد وابتسم له من فوق لحيته . أبرز السيد كوربيه بحرص كل ما يكمل شخصيته : حتى ظله وشقيق رجولي . السيد برويا ليس معلماً كثيراً : إنه بورجوازي . الخادم الفقير هاديء



ومطرق إلى الأرض . . . . السيد والخادم لا يرميان ظلاً على الأرض .  
ثمة ظل السيد كوربيه وحده : إنه الوحيد يمكن أن يوقف أشعة  
الشمس . »

اللوحة تنحو منحى الدعاية للذات ، وظل مرجع الجمهور الحيوي  
— مع أنه تعود لرجسية الفنان — متأججاً زمنياً طويلاً . وصار الناس  
يتبادلون التحية إذ يلتقون في الشارع قائلين : « نهار سعيد يا سيد  
كوربيه . » أما مغنو الأغنيات الساخرة فقد ملأوا الصحف بالأناشيد  
في الموضوع . حتى صديق كوربيه الشاعر تيودور دومانفيل قد كرس  
قصيدة طويلة للرائعة الجديدة ، نقرأ فيها من بين ما نقرأ :

وظلمة الكثافة في الحديقة القريبة ،  
الأعشاب ، والأغصان تحت سمائها  
تغني في جوقة : « سلام أيها المبدع الذي لا يضلهم ،  
أهلاً وسهلاً ، يا كوربيه ، أهلاً وسهلاً يا كوربيه »

---

والصفصافات المحدوديات ، بمظهرهن الأكثر وقاراً  
من صحافيي الصحف المحلية  
يشرعن في لحن متناغم منبسط :  
« أهلاً وسهلاً ، يا كوربيه ،  
أيها الفنان الشجاع » .

وبعد سنتين يعرض الفنان لوحة جديدة أكبر ، وفيها مديح الذات  
واضح ، لكنه لا يشير الضحك هذه المرة ، لأن الجمهور عرف أن ما في  
هذا العمل ليس مديحاً للذات . الكلام يخص لوحة « المحترف » (١٨٥٥)  
التي سنقف عندها فيما بعد .



أحد المواضيع المبكرة لكوربيه الذي سيحتل مكاناً جوهرياً في إبداعه اللاحق هو موضوع الأجساد العارية . السمات التشكيلية لهذا الصنف الطويل تبدلت مع مرور الزمن ، راحت تغتنى أول الأمر ثم صارت تعود رتيبة رقابة مزعجة . الأمر الوحيد الذي لم يتغير هو موقف المصور من الموضوع ، المرتبط واقعياً بموقفه من المرأة : « إذا لقيت اليوم امرأة وهبت ميزة ما ، فأنا أمتعها . غداً سأذهب مع أخرى ، من أجل ميزة أخرى . » ، « يستحيل أن ترتبط بامرأة واحدة إذا كنت تريد أن تعرف المرأة أدهشها بالنقود ، بالشعور أو بالمجد ، وستكون لك حقيقة أكثر مما هي لزوجها . ولد الحب كي يجوب العالم لا لكي يستقر في أسر . » .

واضح أن كوربيه يعني بمعرفة المرأة المعرفة الشهوانية - الجسدية ، ويعني بالحب - العلاقة الجسدية . لا شيء آخر يعنيه ، لا في الحياة ولا في الفن . حتى لوحاته المبكرة التي وضعها تحت تأثير الحماسة الغزلية المتواترة ( « الجارية » و « ليليا » و « بنات لوط » ) هي من الأشياء التي حسب كوربيه حسابها ، وقد اعترف بعد زمن : « الحظت أنني أتصرف تصرفاً سيئاً وإن الوقت قد حان لكي أدفن حماقات الحب . قررت أن أقتل المرأة التي تعذب خيالي . ضحيت بها بلا شفقة في لوحة رمزية كبيرة هي : « الرجل يتحرر من الحب بالموت » . الموت يجتذب مع الضحك امرأة يحاول عاشقها المغرم ( صورة كوربيه ) أن يبقئها . وسرعان ما خيل لي أن فكرة هذه اللوحة زائفة وقلت : لماذا تجهل المرأة؟ يجب أن تقاوم الجهل وأنانية الرجل . دع المرأة تعيش . بدأت أفهم الصبر والحرية اللذين هما من مبادئ الواقعية . » .

أن يكون « الصبر والحرية » أكثر المبادئ تميزاً للواقعية فتلك مسألة محددة ، لكن حين يخص الأمر بيانات كوربيه ، فلا حاجة إلى أن تكون مفرطين في الصغر . الأقرب إلى الحقيقة أن النساء العاريات في التصوير ، وخصوصاً كما يعاملهن كوربيه ، أظهرن أنهن عمل مربح جداً . ليس مصادفة أن عددهن قد ازداد ، خصوصاً ، في المرحلة المتأخرة حين



كثر الزبائن. في الخمسينات؛ وإذا كانت المنضلات حول الواقعية في أوجها كان الفنان لا يصنع أجساداً عارية إذا لم نحص « المستحمتان » في ١٨٥٣ التي احتلت مكاناً خاصاً في سلسلة ذات معنى خاص جداً . أما منذ عام ١٨٦٠ وما تلاه فقد تنامت لوحات الأجساد العارية تنامياً مخيفاً : « استراحة » و « امرأة بجوربين أبيضين » و « أصل الحياة » و « غصين الكرز » و « امرأة عارية مستلقية » و « المستحمة قرب الينبوع » و « الجورية النائمة » و « المرأة والبيغاء » و « الصديقتان » و ( فينيرا ويسيهيا ) و « كسل وشهوانية » و « المرأة في الأمواج » و « ثلاث مستحمت » و « المرأة لنائمة ذات الشعر الأشقر » و « المرأة عارية قرب الينبوع » وغيرها .

كل هذه الأجساد على النمط الأكاديمي وليس سهلاً أن يقال ما الذي جعلها أكثر واقعية من أعمال بعض الرومانسيين والأكاديميين . ظهر أن الفنان قد واثب ذوق الجمهور البورجوازي وقد اعترف بذلك وإذا كانت بعض هذه اللوحات قد أثارت في حينها الذم فذلك في المقام الأول بسبب من الغزل المكشوف في المعالجة . لكن الغزل مفضليه أيضاً أحدهم هو الدبلوماسي التركي خليل بيك . لقد أحب أن يشتري لوحة « الصديقتان » وحين علم أنها بيعت بعشرين ألف فرنك اقترح : « اصنعوا لي واحدة مثلها » . وقد أجاب كورييه : « لا ، سأعمل لكم تمتها . » وهكذا صنع جسدين آخرين شهوائيتين دعيا هذه المرة « كسل وشهوانية » .

يبدى الناقد كاستنيلاري إعجابه : الجسد ، الجسد الحقيقي يسيل من تحت سكينته . إنه يصنع نساء من كل لون : سوداوات الشعر ، كستنائياته ، في كل الحالات : واقفات ، جالسات ، ويمختلف التسميات ، مستحمت نائمات ، كسولات وتحت مختلف الأضواء : شمس المسبح ، خضرة الغابة ، غيش المخادع أملنا ذروة الفن « حتى على الذروة يمكن أن يدور الكلام ، لا في ما يخص الفن عموماً لكن عن فن كورييه خصوصاً . نجاح هذه الأجساد كلها يكمن ، أكثر ما يكمن في تماثلها المؤكد ، وكذلك ،



وليس نادراً ، في التمثيلات ( البوزات ) المثيرة التي يبدي المصور ضعفاً واضحاً نحوها . هذه التمثيلات تحطم ، أحياناً ، الحاجز الهش بين الغزل والعهر ( « المرأة ذات الجوربين الأبيضين » ) وأحياناً تصل إلى العهر الصريح ( « أصل لحياة » ) .

وهناك ، حيث لا يكون الغزل نبيلاً ، فإنه على الأقل يتمتع ، ويبقى كوربيه ضئيلاً وأضعف كثيراً من دولاكروا الذي صنع أجساداً عارية من غير أن يدعي أنه صنع واقعية . وإذا كان فينتوري قد اعتبر ، على سبيل المثال ، أن « المرأة النائمة ذات الشعر الأشقر » تحتوي على قوة تشكيلية « فإن توكيده هذا يبقى تعسفياً لا يسنده أي تحليل ملموس . لقد أعلن الناقد نفسه أيضاً أن « سيدة من فرانكفورت » ( السيدة كاسية بالمناسبة ) نموذج « الرشاقة الكاملة » وهو عموماً لديه عادة أن يعلن كل شيء يعجبه « كاملاً - بل يؤكد أيضاً أن « الدفن أقل نجاحاً » مقارنةً بها . وهذا أيضاً تأكيد تعسفي . وهما لا قيمة لهما لأنهما ببساطة غير معطين .

كان في إمكاننا ، في الواقع ، قبول بواعث الفنان على القيام بتمرينات اعتبرت وما زالت تعتبر « سوقية » لكن ليس تقديم نماذج عارية ، ومجملتها وفقاً لمتطلبات الذوق المتبدل . ومن ثم فإن النموذج لا يحتاج إلى مفسرين في الحال الأخيرة ، وفي الأولى كان لدى كوربيه ميل إلى أن يعارض الواقع النثري بالتلفيق الأكاديمي . وهكذا كانت الحال مع اللوحة التي ذكرناها « المستحتمتان » من العام ١٨٥٣ ، التي سببت خصومة . نظر إليها بصرامة ، واحدة تستحم والثانية بשיابها . قامت الخصومة ، طبعاً ، بسبب من المرأة العارية ، لقد خرجت من الخوض والتفتت نحو المشاهد بجسدها الفني وردفيها الأغنى . قال كوربيه نفسه إن الامبراطور حين مر قرب اللوحة لم يتمالك نفسه وضرب اللوحة بسوطه . وأضاف الفنان الذي لا ينسى أبداً الجانب العملي للأشياء .



« لو عرفت ( أنه سيفعل ذلك ) لاستعملت قماشاً رقيقاً وأُقيمت دعوى صاحبة . »

ليس نابليون الثالث المشاهد الوحيد الذي نقر من اللوحة ، حتى دولاكروا الميل جيداً الى كوربيه كتب : « أية لوحة . أي موضوع . سوقية الأشكال ليست كبيرة الأهمية ، المنفرتان هما سوقية المعنى وخشونته . » أما بروسبر ميريميه فقد لاحظ بدوره : « اعترف أن لا يمكن صنع جسد أكثر حيوية . لكن الواضح أن السيد كوربيه لم يرسل « مستحيمته » الى نيوزيلندة حيث تقاس قيمة الأسيرة وفقاً للحم الذي يمكن أن تضمنه لعشاء سلاتها . »

من الصعب أن تقبل أمثال هذه التقويمات على أنها عادلة . لقد رغب كوربيه في أن يذكر السادة الأكاديميين والميائين اليهم ، أن الواقع ليس مقيماً لدى الفتيات والحوريات ، بل لدى النساء اللواتي لا تناسب سمتهن متطلبات الكلاسيكية المثلى . اللفظ والنثري في هذه اللوحة مبرر جمالياً . وإذا كان في اللوحة شيء منفر فما هو ، قطعاً ، في هذا الجسد المكتنز ولا في جهة النظر هذه بل في التمثهين المصطنعين . فإذا ترفع النموذجان أذرعتهما بإشارات غير مبررة ، ولا تعبر عن شيء فإن المراتين تتمظهران وكأنهما في المحترف . وعلى الرغم من جو الغابة والتفاصيل المألوفة يصعب أن تتحرر من الشعور بأن استفزاز الأكاديمية هذا قد صنع كله وفق وصفات الأكاديمية التوليفية ذاتها .

بمناسبة معرض كوربيه المستقل الثاني عام ١٨٦٧ لاحظ غونكور ، ليس من غير أساس ، في مفكرته : « ضالة فضولية . لدى معلم الواقعية هذا لا شيء من معرفة الطبيعة . جسد المرأة في لوحته « امرأة مع البغاء » بعيد عن العري الحقيقي ، فكأنه جسد عار من القرن الثامن عشر . » على كل حال ، ليس الجميع على رأي واحد . دائماً يصرخ المتعب كاستانياري وقد صرح هذه المرة : « أي نوع سام من التنفيذ التصويري . أي جسد ، أية يد ، أي جذع ، أي بطن . »



متى صور مثل هذا في فرنسا ؟ بأي فن آخر يمكن أن يقاس هذا الفن ؟ وماذا يمكن أن يكون عصر النهضة العظيم قد قال أمام واحدة من مثل هذه اللوحات ؟ جول فاليس الأكثر تماسكاً كتب : « امرأة مع البغواء رائعة الدهاء والرشاقة » وأشار شارل بلان بحق الى أن « الجسد أجوف ، محدد ، بسيط يديه من غير أن يحترم أي قانون أولي من قوانين التشريح » . الواقعي بونفين يرى أن كوربيه بدأ يقلد ديوبوف ، الأكاديمي المباشر . أما في ألماننا فقد كتب فينتوري أن « المرأة مع البغواء » هي « إحدى أضخم الحماقات التي فعلها (كوربيه) . النتيجة هي غريبة جداً عن الفن ، وليست سوى غزل بارد محسوب » .

يخيل لي أن فينتوري على حق مع أنه يجهد الأشياء . والأمر لا يعود الى حماقة كبيرة بقدر ما يعود الى تصرف واع مدروس ، غريب في الواقع عن المبررات الجمالية . لقد رغب كوربيه في أن يكسب مالاً ومعجبين . وقد عبر بنفسه عن مزاجه : « إذا لم يصيروا مسرورين هذه السنة ، يعني أنهم عسرون جداً . ستكون لهم لوحتان كما يحبونهما » . « هم » أولاء أعضاء لجنة الحكم والمشاهدون . وبعد زمن فصير يؤكد الفنان : أنه « قتلهم » بهاتين اللوحتين ، وإحداهما هي موضع التساؤل « المرأة مع البغواء » .

وثمة طبعاً في الصف الطويل من الأجساد العارية التي خلفها كوربيه بعض النجاحات التصويرية . وإذا سمحنا ببعض الاعتراضات فليس ذلك من أجل أن نرفض النجاحات ، بل من أجل أن نخلص الى القول إنها لا يمكن أن تكون مرحلة جديدة في فن القرن التاسع عشر ، ولا أن تمثل انتصاراً خاصاً للواقعية ، بل أقل من ذلك ، لتلك الواقعية التي ندعوها تقديرة .

كوربيه هو الأكثر إنتاجاً كمصور مشاهد . إنتاجيته المفرطة هي بذاتها شر بصيب النوعية ، خصوصاً حين يزيد الفنان التنويعات غير



الضرورية على حوافز بذاتها . في أكثر المشاهد ، يصور نواحي مسقط رأسه ، إنها الطبيعة التي يعرفها جيداً ويحبها . وحين سألوه كيف نجح في أن يصل إلى نجاحاته في هذا النوع أجاب المصور :

— لاني منفعل .

المعاصرون يرون في هذا الجواب واحداً من تمظهرات ( بوزات ) كوربيه المرتبة ، وربما كانوا على حق . صحيح أن كوربيه لا يشبه الا قليلا الإنسان المستسلم للإنفعالات . لكن الإنفعالات قد تكون مختلفة . من الصعب أن نكتشفها في مناظر الصيد المدوحة ، والتي صنعت في المحترف وقد ولفها المؤلف ، وجانب الضعف فيها أنها لا تصل إلى الخيال . ولهذا نجد ، في لوحات أصغر حجماً وأقل ادعاء ، أن حب المصور لطبيعة موطنه قد عبر عنه ببساطة تعبيراً موحياً . قد لا يوجد فيها الجبروت الساكن لاستنتاج روسو وغنائية كورو الطرية ، لكنها قوية وحيوية ، على طريقتها ، خصوصاً حين لا يسعى الفنان إلى إثارة فضول المشاهد بتكويم التفاصيل الزائدة ولا يستسلم لشهوة الصيد لديه بأن يزين اللوحة بأيائل وغزلان .

وكثيراً جداً ما يصبح المؤلف ضحية لذوقه التجزيئي أو لسعيه إلى أن ينتج بضاعة للبيع . لقد أساء استعمال التباينات غير الضرورية المتخذة آلياً من التصوير المتحفي ، إذ يكرر ما تم بلوغه ، لكن على مستوى أدنى ، يؤدي بالبناء التصويري إلى نسخ لخدع مدروسة . حين نقرأ التدفقات اللفظية المتبدلة حول هذه المشاهد ، لا نجد مناصاً من أن نسأل ما إذا كان أمثال هؤلاء الشراح قد بذلوا جهداً من أجل الذهاب إلى المعارض والنظر إلى الأصول ، ويقال ذلك صراحة ، لأن القسم الأكبر من الأصول يترك انطباعاً مزعجاً . الموقف غير المبالي بتقنية التصوير وسوء استعمال اللون الإسفلتي قد انتقما من الفنان . فمن التلوين البراق ، الجليل ببلاغته في العديد من التصويرات لم يبق الشيء الكثير . اللوحات مشققة ، مترهلة ، قاتمة . من الصعب أن نكتشف قدرة كوربيه



المتدحة على تقديم صور الطبيعة المادية المتعددة . المساحات ،  
والصخور والجذوع ، والأوراق ، وحتى السماء ، في ما ليس بنادر ،  
هي هنا واحدة في تجسيدها ، نتيجة الرتبة والتنفيذ الآلي بالسكين  
الذي استخدمه المصور وصولاً حتى الى سوء الاستعمال .

في كل ما فوق المشهد لا يحس الجو الهوائي ، بل ثمة شيء أكثر  
ضغطاً من مشهد لا فضاء له . يحكون أن كوربيه كان يعمل في الأمكنة  
المكتشوفة ، ويحتمل أن يكون ذلك صحيحاً في ما يخص اللوحات الأصفر ،  
وهذا التفصيل ، هو لنا ، ليس أكثر من تفصيل من السيرة ما دامت  
اللوحات تفوح منها رائحة المحترف حتى لو صنعت في العراء . تفوح  
رائحة المحترف ، خصوصاً ، من تلك التي ذكرناها وفيها صور الغزلان  
والأيائل ، والكلاب التي يحب الفنان أن يغني بها المنظر الطبيعي .

ولهذا ترن ، غير مقنعة بتاتا ، كلمات فينتوري عن أن مناظر كوربيه  
يحس فيها « شبه سحق سحري للفضاء الذي يذينا من فرط الزهو » .  
لكن « في أصغر حجر - شعور بالعظمة ، بالثقة ، بالأبدية » . الحقيقة  
أن في الحجارة الأصفر ، والأكبر يحس لا هذا القدر من العظمة وإنما  
دهن السكين الآلي ، وما يخص الفضاء غير موجود . ويذهل فينتوري  
أكثر أمام مشاهد المصور البحرية : « لا أحد في القرن التاسع عشر ،  
حتى دولاكروا ، لم يشعر أمام البحر بمثل هذا الجبروت الضخم ،  
بمثل هذه القوة البطولية . » ليس معروفا لماذا نفخ النقاد على دولاكروا ،  
الذي ليس إطلاقاً معلماً - بحاراً ، مع أنه لا يرجع في شيء الى كوربيه .  
إن قناتا أكثر تواضعاً مثل يوجين أوزايبه ، وهو من القرن التاسع  
عشر ، كان في مكانه ، في ما يخص المشهد البحري ، وحتى غير البحري ،  
أن يظهر أشياء وأشياء من أشياء كوربيه .

المعلم الذي من أورنان لا يعتبر شخصية العصر المرموقة لا في  
البورتريهات ، ولا في الأجساد العارية ، ولا المشاهد أو الطبيعة  
السكنة . اتصالاته - القليلة ، الأصلية ، والتي تجسد تطور الواقعية



هي ، أساساً ، في ميدان لوحاته التي تصور أشخاصاً . إنها انتصارات لا تأتي سريعاً ، ولا فجأة ، كما قد يظن الإنسان الذي يقرأ مقالات ليجيه كورتيون وغيره .

يكتب كوربيه لوالديه عام ١٨٤٤ : « ستغلطون غلطة كبيرة إذا ظننتم أنني أتمتع . طوال الشهر لا يكون لدي ربع ساعة حراً . . . أعمل على الموديلات التي تكلفني غالباً منذ الصباح الباكر حتى الساعة الخامسة بعد الظهر . » وبعد سنتين : « ليس ثمة ما هو أصعب من أن تخلق شيئاً في التصوير وأن تصير معروفاً من الجمهور . وبقدر ما تختلف عن الآخرين يكون الأمر أصعب . . . دائماً يعطونني مكاناً سيئاً في المعرض . فليكن معلوماً أن ذلك لن يجعلني أجبن . حين تفكر بالتصوير ، كأنما أنت مسعور ، نضال لا يتوقف ، أن تجن ببساطة ، أقولها كلمة شرف . وعلى الرغم من ذلك ، سأحاول أن أعمل لوحة أو أكثر من أجل العام القادم . »

في السنة التالية رفضت لجنة المحكمين النتاجات الثلاثة المقدمة من كوربيه . لم تتحقق رغبة الفنان في أن يصبح ممجداً في وهلة قصيرة ، وقد صار ذلك أكثر وضوحاً من أي وقت آخر . وها هي ذي ثورة ١٨٤٨ تقوم في ذلك الوقت تحديداً ، وقد استقبلها الفنان بخوف أكثر مما استقبلها بحماسة ، لكنها مهدت له الطريق إلى النجاح . في صالون عام ١٨٤٩ عرض كوربيه ست لوحات قماشية بينها « بعد الظهر في أورنان » . هذه اللوحات لا تحمل سمات ابتداعية نوعية جديدة ، ووضعت السنوات المؤلف في مركز الاهتمام العام . لكنه بقي محصوراً بالركود ومفلوباً . في المعرض التالي الذي افتتح في أواخر عام ١٨٥٠ عرض الفنان عشرة نتاجات ، وسيكون لاثنتين منها تاريخ في تطور التصوير الواقعي الفرنسي : « كستارا الحجارة » و « الدفن في أورنان » .

يكتب بير كورتيون حول هذه اللوحات : « التصوير الحيواني سيكون له تأثير القنبلة على مجتمع الصالة الطيب . . . ولدت الواقعية » .



كان الأثر مدوياً في الواقع ، أما ما يخص الواقعية ، فالأمور ليست كذلك . كوربيه ليس الأول ، قطعاً ، وأقل من ذلك ، ليس النصير الوحيد لتيار جديد ، والعلاق الوحيد الذي سيتجمع حوله حشد من التلاميذ . إنه إحدى الظواهر لاتجاه فني أهم وأوسع وأغنى ، نما في أثناء عقدين من السنين وتجلى بقوة خاصة في فترات الصدمات الاجتماعية العاصفة - ١٨٢٠ ، ١٨٤٨ ، ١٨٧٠ .

في عام ١٨٤٧ ، حين لم يكن كوربيه قد فكر في الواقعية ولا في تجديد الفن ، ولا في مناضلة الأكاديمية النكوصية ، اجتمعت جماعة من الفنانين وشكلت شركة لمجابهة الصالة الرسمية التي أظهرت لجنة محكميها أكبر نفاد صبر نحو كل شيء يعارض المعايير الجمالية الرجعية . هؤلاء الفنانون هم دولاكروا ، ودوميه ، وباري ، وروسو ، وديويريه ، وجاك ، وجانرون ، وشيفر ، ودوكان . هؤلاء هم الواقعيون والرومانسيون الذين ساروا ، ليس لأول مرة ، كتفاً إلى كتف في النضال في سبيل فن حر وأقرب إلى الحياة . وهذا القرب لم يجد التعبير عنه في الظواهر العامة وحدها بل في النشاط الإبداعي المتبادل ، مما عقد عمل الدارسين المرتبطين بالتنسيقات البسيطة والواضحة . ليس الرومانسي دولاكروا أقرب كثيراً إلى الواقعية في بعض لوحاته ، أوليس الواقعي دوميه بكل فكره الرصين مصاباً ، إلى حد ما ، بعدوى الهرطقة والرومانسية ، هذان هما السؤالان اللذين يعكران صفو أمثال هؤلاء الدارسين ، لكن ما العمل ، فالأمور في الحياة يندر أن تتطور ببساطة كما في كتاب تعليم التاريخ .

تأسس « الصالة الحرة » من قبل الجماعة المذكورة أعلاه استبعد بعد ثورة ١٨٤٨ لسبب بسيط هو أن الصالة الرسمية صارت « حرة » إلى حين : حلت هيئة المحكمين ، والفيت كل رقابة سياسية أو جمالية . تتضح شعبية الميول الديموقراطية الجديدة في الفن من حقيقة أن المسابقة المعلنة حول لوحة تمجيد الجمهورية قد شارك فيها أكثر من



(٥٠٠) فنان ، بينهم دوميه بلوحتة الشهيرة في هذا الموضوع . وشارك دوميه بنتاجات تصويرية أيضاً في معارض عامي ١٨٤٩ و ١٨٥٠ . وشارك في تلك المعارض ميلليه ، الذي أشار قبل كوربيه بزمن طويل الى حياة الفقراء اليومية القاسية . في الفترة ما بين ١٨٤٥ و ١٨٤٨ قدم ميلليه سلسلة كاملة من صور العمال والفلاحين مثل « غاسلة الفاصولياء » و « يقظة » و « النساجة » و « فتى يجز البرسيم » و « المرأة هرمة تحمل حطباً » و « عمال يهدمون بناء في مونمارت » و « حجارون يكسرون حصاة » و « أم تستجدي » و « عطلة العمل الاسبوعية » و « عائلة سياد السمك » و « فلاحون يذرون القمح » و « الحاصد » . كما نرى فإن « كساري الحجارة » لكوربيه ينتميان بشيء قليل من الإفراط الى مؤلفين مشهورين ، واليسا بالموضوع الجديد كل الجدة . وهما ليسا بالشيء الجديد من حيث التنفيذ أيضاً وما هما أعلى من بعض لوحات ميلليه ودوميه .

ليس ميلليه الممثل الوحيد للواقعية المعيشة في الفن الفرنسي في ذلك الزمن . لقد عمل في هذا الاتجاه عدد كبير من المصورين مثل بونفن ، وجان رون ، وكالس ، وروزا بونور ، ومن ثم ريبو . أبدع هؤلاء المؤلفون في الوقت الذي كان ينظر فيه الى الموضوع المعيش بعدم مبالاة ، بل حتى باحتقار . وضع ميلليه لوحات هجائية عديدة من غير أن يكون ثمة أمل في السماح بعرضها في الصالة . لم يضعها من أجل التآلق بل لإيمانه بأسانية هذه الحوافز الثورية ونبيلها .

لكن كوربيه رغب ، تحديداً ، في أن يتألق . لقد اتجه نحو المواضيع الواقعية في الوقت الذي كانت على « الموضة » وكانت الثورة انتصرت ، وأصبح رئيس المتاحف الوطنية الفنان الديموقراطي جانرون . وارتقت الميول الواقعية في الأدب ارتقاء جديداً . في مقدمة مسرحيتها « شامبي » (١٨٥٠) طرحت جورج صائد أفكارها حول الإبداع المعاصر والإنساني . شانفلوري وأصدقائه انجذبوا الى النشر والى النشاط الاجتماعي .



وقد قدموا تقويمات في ميدان الفن التشكيلي أيضا . لكن هذا لا يخفي حقيقة أن الفنانين أنفسهم يصمتون . دوميه لا يحب التصريحات التي تنشر ، أما ميلليه – فأقل منه . سجل دولاكروا الأفكار والتقويمات الخاصة في مفكرته . المصور الوحيد التائق الى أن يكون في مركز الاهتمام الاجتماعي ، وأن يتكلم ، ويوضح ، ويعرض مواقفه هو كوربيه المفعم طاقة . ويكفي كوربيه أن يعيد في لوحاته الاحساس اليومي ليكتشف فيه شاتفلوري وكاستانياري المرشح الأفضل لمنصب زعيم المدرسة الواقعية في التصوير .

لقد مضى الفنان على طريقه ، طبعاً ، من غير أن يناق و من غير أن يكيف . بتجربته الحياتية بحسه الخاص ، بطبعه كان مهياً للرؤية الواقعية . بصدق وبساطة لم يكن ميالاً لأن يصنع لوحات يعرف مسبقاً أنها سترفض . وما كان يرسم لوحات مثل « الدفن » و « كسارا الحجارة » لو لم يجعل مجرى الأحداث فائدتها ممكنة .

لقد ورث كوربيه الأفكار الجمهورية عن جده . لكنه لم يرث عن جده شعار « اصرخ عالياً وسر مستقيماً الى الامام » وكي يطرح المصور عالياً كان عليه أن يغفل أحجام دوميه وميلليه الصغيرة . كان عليه أن يشد أكبر قطعة قماش يمكن أن يتسع لها المستودع حيث يعمل – ارتفاعها ثلاثة أمتار والطول قرابة سبعة أمتار – وقد صور عليها خمسين شخصاً بقاماتهم كاملة متكومين في وسط معاد بمناسبة دفن تافهة . نستطيع أن نتصور إجفال الجمهور أمام هذه الصورة الضخمة ، والقائمة ، والقفزة لنشر الحياة المعروضة وسط صالة الاحتفال المكرسة لاحتواء اللوحات الاحتفالية الدقيقة .

سرعان ما ينمو الإجفال الى غضب ، فلسوء حظ كوربيه يتغير الموقف بين حين وآخر . في عام ١٨٥٠ كتب كاستانياري : « كان الأفق قد تجهم . افتتحت الصالة في الثلاثين من كانون الأول . كانت الفترة في غاية الصعوبة ، الرجعية منفعلة بضراوة ، اليمين في البرلمان والرئيس



ظلاماً ، أو كل على حدة ، يهلمان الجمهورية . الجميع انتظروا الكارثة  
الوشيقة . كوربيه منشغل ، تملأ ، بلوحاته ، من غير أن يتوقع أن  
العواصف السياسية قد تعكر لازورد الفن الوديع ، لقد قرر أن يعد  
ضربة كبيرة . أعد رسالة ضخمة ، يمكن أن يقال فيها ، إنها تتكلم على  
قدرة العمل غير المألوفة .

في هذه « الرسالة » سبق الفنان الأحداث من حيث الجوهر . في  
الثاني من كانون الأول قام لوي بونايرت بانقلاب حكومي أدى إلى إقالة  
الامبراطورية الثانية . من تلك اللحظة فصلاً لم تعد لجنة المحكمين  
تبدي البرالية وتقبل لوحات مثل « الدفن » . لم تضايق كوربيه صرخات  
العداء منهم . هو يحب أن يعلو الصخب حول اسمه حتى حين تظهر  
وسط الصخب تنغيمات متوعدة . للفنان مناصروه أيضاً . يستمر الجدل  
حول لوحاته . لقد كسب شهرة تحولت إلى شر .

اليوم يبدو لنا غريباً أن تثير لوحات مسألة حول الحياة مثل رد  
الفعل « الحاد هنا » ، أما من وجهة نظر الأكاديمية في ذلك الحين فإن هذه  
المنظر السلمية قد بدت كاعتداء جمالي وسياسي على النسق القائم .  
حاول كاستانياري أن يبريء صديقه وأن يبرز خدماته : « في حين يكتب  
بير دوبون عن بؤس العمال ، وتكتب جورج صائد « براعة الشيطان  
» فليس ثمة ، في الواقع . ما هو غير مألوف في أن يستخدم فنان ، هو  
ابن الشعب ، وجمهوري بالفطرة ، الفلاحين والمواطنين موضوعاً للفن ،  
وهم الوسط الذي أمضى فيه طفولته . تواضع الموضوعات لاغير شيئاً  
من قيمتها الجمالية ، المهم هو أن تكون مصنوعة بهجد وقوة . وإذا رسمها  
كوربيه بالحجم الطبيعي ، ومنحها الطبع والطاقة اللذين كانا معديين حتى  
اللحظة اللاهية والأبطال ، فإنه قد أنجز ثورة فنية .

شانفلوري الذي ثمن عالياً « الدفن » تحفظ كثيراً في ما يخص  
« كساري » « الحجارة » . وقد ملحوظة للفنان فيها « لا يكفي أن تصور



مكسري الحجارة لتظهر لي السعي الى تخفيف مصر الطبقات الاجتماعية» .  
بول مانترنر ظن أن العامل الشيخ « أقرب الى التمثيل » البوز « منه  
إلى العمل » وقد كتب فينتوري في « يامنا : » المسألة هي هل وجد  
التعاطف الانساني تعبيراً عنه في اللوحة ، هل البؤس البادي ليس تظاهراً ،  
أهو جزم أم أشباع فضول . اللوحة . هي أشباع للفضول أكثر مما هي  
فن . »

يخيل لنا أن الجملة الأخيرة ليست من غير رصيد . اللوحة سمات  
تصويرية محددة ، على كل حال ، أكثر مما في الأجساد العلوية ، التي  
امتدحها الناقد . الشخصان وتفاصيل الوسط مصوغة ، إن لم تكن  
بأصالة ، فباقناع كاف على الأقل . وملاحظات مثل ملاحظات مانترنر  
لافتقر الى أساس ، لكن لا ينبغي أن تهمل الجوانب الإيجابية في تنظيم  
المنظر . كأن الشخصين ، على الرغم من أنهما مصوران وسط الطبيعة ،  
محصوران بالتل الذي فوقهما ، والذي لا يظللها بظله من الشمس  
المتقدة ، وكأنهما منحنيان هنا تحت النور الساطع في هذا المكان  
أنحجري . يكفي أن نلبث أكثر أمام هذه اللوحة كي نشعر بالضيق كله ،  
وبلا جدوى هذا العمل المضني الذي سيستمر حتى القبر ، سيذهب  
الشيخ ، وسيشيخ الفتى بدوره ، ثم يتبعه .

قال كوربيه : « أخذت العربية ومضيت نحو قلعة سان - دوني .  
وقفت كي أنظر الى شخصين يكسران الحجارة قرب الطريق . من الصعب  
أن تجد تعبيراً أكثر الامتلاء عن البؤس » .

فمن أن هذا الشك في صدق شعور المصور ، الذي عبر عنه فينتوري  
وآخرون قبله ؟ ربما يكون من حقيقة غياب التعاطف ، أو من أن المؤلف  
نم يستطع التعبير عنه . الافتراض الأول يجب أن يسقط بموجب كوننا  
نملك شهادة الفنان نفسه . والثاني أيضاً لا يرضينا . لقد عبر كوربيه ،



في الحقيقة ، عما أحس به تماماً ، وبالقدر الذي أحس به كان نوع تعاطفه ومقداره . لقد التقط بؤس مهنة ثقيلة ، ومصير بائس ، وقدمه ملموساً ، لكنه لم يحرص على أن يتعمق في الناس ، كأفراد ، وكطبائع ، وكمعاناة . العامل الشاب مصور ظهره — نحن لا نرى وجهه . هيئة الشيخ مظلمة بقبعة عريضة — نحن لا نرى وجهه . يطلع المشاهد على شيء يعرفه ، ومعروف أن قطع الحجارة مهنة قاسية — ثم يمضي .

الأمر يخص ، طبعاً ، المشاهد السطحي . فالفنان قد يقدم الدراما الإنسانية في ظهر ما ، أو في « بروفيل » معتم من غير أن يمضي مع الأوصاف الفيزيائية الصغيرة . وينبغي أن تكون غير منتبهين جداً كي لا نرى أن كوربيه قد وصل إلى ذلك حقاً . لا يعبر عن البؤس هنا بالتفاصيل الإخبارية للشباب الممزقة والرقع بقدر ما يعبر عن طريق التشكيل . في ظهر الشاب المتوتر وفي شكل الشيخ المجعد شيء معذب وحزين . في تمظهر « بوز » هذين الشخصين وسط هذا مشهد الكئيب ، المضطرب درامياً ، تفزعنا المساوية المبتدلة في المصير الإنساني ، وهي ملموسة ومؤثرة .



من الخطأ أن نريد من فنان أن يصنع ما لا يتيسر له ، والأكثر خطأً ألا نبالي بما يتيسر له . إن علم النفس ، كما أشرنا ، ليس الجانب القوي عند كوربيه . لا وقت لديه ولا رغبة في أن يتعمق في التجارب الروحية للآخرين ، الأمر الذي لا يعني أنه غير مبال بالمصير البشري . إنه ببساطة يلتقط هذا المصير على مستوى حساسيته وإقلايته . إن لوحات مثل « كسلوا الحجارة » تشهد على أن هذا ليس قليلاً . الأسوأ هو أن هذه اللوحات نفسها قليلة .

الأحداث من جهة — ورغبة كوربيه في ألا يصنع سوى هذه اللوحات اللواتي سرعان ما سيشار إليها — هما السببان اللذان جعلنا حوافز



الفنان الاجتماعية تخدم في عمله . أوضح كاستانياري ذلك على طريقته:  
« حل الثاني من كانون الأول ، ماحياً الحرية والخوف ( خوف  
البرجوازية ) ما عدا الجبناء يرتعدون لكن فرنسا كانت مكبلية . ومن أجل  
أن « يتشجع الطيبون ويخاف السيئون » بدأ إبعاد الفلاحين والعمال .  
الإعدام ، والحصار ، والإعتقال هي البراهين التي لا يمكن أن تدحض .

قال كوربيه : « بعد أن أذهب فلاحو فلاجيه الرجعيين ، سأريهم  
فلاجياتنا ومواطناتنا فقد استطعن بأناقتهن أن ينلن إعجاب سادة الراي  
العام الجدد . »

لقد اتجه الفنان ، حقاً ، نحو اللوحات التي تناسب الذوق  
البرجوازي ، لكن هذا لا يعني أنه يتخلى عن رسالته في أن يكون زعيم  
الواقعية . لقد قدم العديد من اللوحات القماشية للمعرض الكبير  
بمناسبة المعرض العالمي عام ١٨٥٥ . قبلت لجنة التحكيم إحدى عشرة  
لوحة منها ، لكن ذلك لم يرض كوربيه ، خصوصاً ، بعد أن رفض  
النتاجان اللذان ألح بشأنهما . يتعلق الأمر باللوحة « الدفن » سالفه  
الذكر ، وبأخرى جديدة كبيرة المقاييس هي « المخترف » . أراد أن يمرغ  
أنوف سادة لجنة المحكمين وأن يجتذب اهتمام الأجانب الذين جاؤوا  
إلى المعرض ، فأقام ، غير بعيد عن الصالات الرسمية ، « براكه » كبيرة ،  
أقام فيها معرضه المستقل ، الواقعة التي لا سابق لها في تلك السنوات .  
علقت فوق المعرض لوحة كتب عليها :

### الواقعية

غ. كوربيه

معرض لأربعين لوحة من إبداعه .

رسم الدخول : قرنك واحد .



وضع ذلك بداية لخصومة . قوّمت الصحافة اليمينية سلوك الفنان هذا كظاهرة « لفوضى لا سابق لها » في فترة قيام تظاهرة دولية . ووجهت دعوات إلى السلطة كي تغلق المعرض . لكن أناساً أذكى مثل بول مانتس أعلنوا أن الفنان الحق في أن يعرض إبداعه مقدماً مع « الاخلاص والكثرة وبطريقة محترمة . »

في هذا المعرض الذي ضم اللوحتين الكبيرتين ، ما كان، في الحقيقة، شيء يغني الواقعية وفق تصوراتنا . . . . فعلى الرغم من أن كوربيه قد زمر كثيراً وعلانية بأنه مع « الدفن » قد دفن الرومانسية فإن الصالة تشهد منذ عام ١٨٥٥ ، على العكس من ذلك ، الفوز الرومانسية ، هذا الفوز الذي تأخر ربع قرن عن ظهور المدرسة . لكن كوربيه ، وسريعاً جداً سيفاخر بمدرسته . في عام ١٨٦١ نظم « أتيليه » خاصاً ، زاره طوال زمن ما قرابة أربعين من الاتباع الشبان ، وقد درّسهم المعلم وفقاً للقواعد الرئيسية التالية :

- ١ - لا تفعل ما افعله .
- ٢ - لا تفعل ما يفعله الآخرون .
- ٣ - إذا فعلت ما فعله رافاييل فستخسر وجودك . انتحار .
- ٤ - إفعل ما ترى وتحس - إفعل كما تريد .

من غير أن نمضي في الشرح ينبغي أن نلاحظ أن النقاط الأربع الواردة أعلاه لا يمكن أن تقبل كبرنامج للواقعية . والأمر نفسه ينطبق على التعليم نفسه الذي يلخص في أن المعلم ، أغلب الأحيان ، كان يصنع « موديلات » ليس من البشر ، بل هو ثور يجلب من الجوار . لكن شعبية الثور بين الشبان لم تكن واسعة ، وسرعان ما انفرطت المدرسة .



عام ١٨٦٣ - وبعد فترة طويلة من الصمت ، حاول كوربيه أن يعرض نتاجاً ذا معنى اجتماعي أوضح . إنها اللوحة القماشية الكبيرة التي يصور فيها بعض الكهنة السكارى عاندين من مؤتمر كونفرانس كنسي عقد في المدينة . إنها سخرية اجتماعية حقاً ، لكنها سخرية من حيث القصد أساساً . السخرية محاولة إلى طرفة ، منفذة من غير تميز ، وعلى ضعف ، أدنى كثيراً من مستوى المختصين مثل دوكان . اللوحة مسماة « عودة من الندوة » ، ومن الطبيعي أن ترفض من قبل لجنة المحكمين ، وأن تثير مشاجرة ، وكما هي الحال دائماً ، لم يستأ منها كوربيه وقد أسر لاصدقائه : « سيسمح لي هذا بكسب النقود » . كان فينتوري ، إلى حد ما ، محقاً إذ كتب أن المصور قد سخر من نفسه بهذا الكاريكاتير ، والسبب ليس « سوقية التظاهرات » البوذات و « النماذج » وإنما عدم اهلية كوربيه لأن يوصل هذه النماذج إلى ذلك التوصيف وذلك الإقناع اللذين وصل إليهما دوميه في مثل هذا الموضوع .

في عام ١٨٦٧ أقام الفنان معرضاً جديداً مستقلاً ، أكبر ، اختفت الحوافز الاجتماعية إذ كانت تفوح منها رائحة محتقرة في السوق . وفي عام ١٨٦٨ ظهر له آخر عمل اجتماعي « صدقة للشحاذ » وبه لم يشأ أن يضحكنا بل شاء أن يبكيها . ويدلاً من أن يصل إلى الغاية الثانية وصل إلى الأولى ، على الأقل لدى جمهور سيء المزاج . من غير أن نصل إلى حد التوكيد أن هذا النتاج العاطفي - الداعم ذو إيقاع هزلي أرى أن نقر أنه بائس حقاً على كل حال .

على كاتالوغ معرض عام ١٨٥٥ قدم المصور بمقدمة صغيرة قوت على أنها بيان للواقعية . النظرات المعروضة في تلك المقدمة قريبة من نظرات شانفلوري ، ويرى مؤلفون مثل فاسيون أن « شانفلوري أمسك ريشة كوربيه » قد لا يكون الأمر كذلك . الفنان لا يتقن الكتابة ، لكن يكفي كي يحسن التعبير أن يحتاج إلى ملقن . بعض مفاهيمه حول الواقعية



صاغها في مداخلته أمام مؤتمر الفنانين البلجيكيين ، وبالرجوع إلى أتباعه عام ١٨٦١ ، إن لم نتكلم على مونولوجاته في المنزل والمؤسسات ، وقد رويت بعد ذلك من قبل "صدقائه" . علق شانفلوري ذات مرة متضايقا من أثرته : « أنتم تتكلمون كثيرا ، وتصورون قليلا » .

حقا ، إن كوربيه يحكي كثيرا ، الكثيرات عنده هن الكلمات لا الأفكار . والأمـر في جوهره متعلق بتناولات بدائية ولا يندر أن تكون جدالية ، يظهرها الفنان على أنها مبادئ للواقعية . تؤكد كويتون أن هذا « بيان للواقعية في التصوير لا رصيد له في نظرنا . هو من غير رصيد وفق رأيـنا ، وإبراز الموقف من المعرفة الفنية والاجتماعية بالقول إن «مقدمة الكاتالوغ الشهيرة . . صارت إعلان برنامج للاتجاه الجديد . » هو أيضا من غير رصيد . وإذا سألنا المؤلف أي اتجاه يعني لوضعناه حيث لا يستطيع الإجابة . فلنر كيف أترجم تصريحات كوربيه البرنامجية . »

يكتب المؤلف : « أساس الواقعية هو رفض المثالي . ذاك ما وصلت إليه بعد خمسين عاماً من العمل وهذا ما لم يتجاسر أي فنان آخر حتى الآن على توكيده » . « فلندع جانباً نفمة التبويق للظاهرة ولنحاول أن نحـرز مغزى هذا القول المأثور : « رفض المثالي » . يرى كوربيه أن المبدع لا يحق له أن يعبر إلا عما يراه بعينه : « أؤكد أن التطوير هو من ملموس من حيث الجوهر ولا يوجد إلا بتصوير الأشياء ، الواقعية ، والموجودة . إنه لغة فيزيائية تمثل كلماتها الأشياء المرئية كلها » . وقيل بعدئذ – الواقع موجود أمام عيوننا ، ولا شيء أكثر . وهذا تدقيق ذو أهمية مبدئية : لا يحق للمؤلف أن يعيد صوغ ، أو أن يؤكد ، أو أن يحور المعطيات التي يحصل عليها بالنظر : « حين يكون جميلاً الواقع والمرئي فإنه سيحمل بذاته تعبيره الفني . ولا يحق للفنان أن يقوّي هذا التعبير . لا يمكن أن يمسه إلا مع المغامرة بأن يشوّهه وفي النتيجة أن يضعفه » .



لا جدوى من أن ندق الرأس بمسألة كيف : « يحمل الواقع تعبيره الفني » . لا جدوى من أن نسأل « كيف يمكن أن لا يمس المبدع » . لقد صور ميزته في أنه يتكلم قبل أن يفكر ، وأن لا يبذل جهداً كي يفكر حتى بعد أن يتكلم . ويبدو أن كوربيه ينسى أن « الجمال الواقعي والمرئي » غني من غير حدود بتفاصيله ، وسيضطر المؤلف شاء أم أبى إلى الاختيار ، أي سيضطر إلى أن « يمس » المرئي ، من غير أن نتكلم على أن « المرئي » ليس أحادي المعنى والأهمية ، وأنه يمثل اختلاف مختلف الموضوعات تبعاً لخواصها الذاتية . وفي الحقيقة ، بالمناسبة ، نحن حتى هنا ، لم نسمع ، بعد ، شيئاً عن الواقعية . وتوكيدات كوربيه لا تذهب أبعد من وجهة نظر الطبيعية في شكلها الأكثر سوقية .

وهكذا فإن كوربيه يرى أن « فن المصور يقوم على تصوير الأشياء ، المرئية ، والملموسة من قبل الفنان » . من الواضح جداً في هذه الحال أن المبدع لا يحق له أن يصور شيئاً لا يراه بعينه ، وما هو بعيد عنه زماناً ومكاناً ، وأن من الواجب أن نرسل إلى الهاوية لا ادولاكروا وحده بل دوميه أيضاً الذي صور في مناسبات عدة أشياء لم يرها بعينه . وبالمناسبة يمكن أن نطبق هذه المبادئ على الأدب أيضاً - لأن الواقعية لا يمكن أن تكون شيئاً في التصوير وأن تكون غيره في الأدب - وسيكون لزاماً أن نستبعد من الواقعية هؤلاء ، وتولستوي ، خصوصاً في رواية « حرب و سلام » لأن كوربيه حظر تصوير الماضي : « كل عصر يعكسه فنانونه وحدهم » ، أعني الفنانين الذين عاشوا فيه . يرى أن فناني قرن ما غير مؤهلين تماماً لأن يعكسوا أشياء من قرن مضى أو سيأتي ، أو بعبارة أخرى ، أن يصوروا الماضي أو المستقبل . . . تاريخ أحد العصور ينتهي مع ذلك العصر ، ومع ممثليه الذين عبروا عنه .

هل من الضروري أن نبرهن على يدائية هذه الأحكام . إنها ظاهرة عياناً . وكتلميذ لسانفلوري يؤكد الفنان حازماً أنه يجب أن تعكس ما تراه فقط . لكن لكوربيه معلمين اثنين . فوفقاً لرأي برودن يضيف إلى معايير



الطبيعة معياراً آخر - معيار العقل : « اليوم ، وفقاً لآخر معطيات الفلسفة ، حتى في الفن يجب التفكير وأن لا يسمح للشعور بالتغلب على المنطق . يجب أن يقود العقل الإنسان في كل أمر » .

« آخر معطيات الفلسفة » . . . الأولى والأخيرة عند كوربيه تؤدي إلى أفكار برودون الساذجة ، على قدر ما استطاع أن يفهمها . بلخ الفنان على الجانب العقلي ، خصوصاً ، في الإبداع ، مقتنعاً بأنه الجانب القوي لإبداعه الخاص أيضاً . انه مع غياب التواضع يؤكد عن نفسه بأنه « يفكر بحكمة أكبر مما مضى » . لكن هذه القناعة لا يشاركه إياها حتى أقرب أصدقائه . كتب برودون نفسه أن كوربيه « يفكر أفكاراً متقطعة . لديه أحكام منعزلة ، صادقة إلى هذا الحد أو ذاك ، تكون أحياناً بديهية سريعة ، وتكون سفسطائية غالباً . يبدو غير مؤهل لتنظيم أفكاره » . عدم الأهلية هذا يظهر واضحاً في محاولة المصور أن يقارب مقتضيات الاستعادة الدقيقة للمرئي تلقائياً من مقتضيات الابداء العقلي ، ومن تعميم أوسع معبر عنه في المقطع التالي :

« أجل أعرف ، كي أستطيع ، هكذا كانت فكراتي ، أن أكون قادراً على أن أقدم ، أخلاق ، وأفكار ، ومظهر عصر ، وفقاً لتقويمي ، وأن لا أكون مصوراً وحسب ، بل إنساناً أيضاً ، بكلمة واحدة ، أصنع فناً حياً - ذلك هو هدفي » .

على هذه الأسطر ، في الواقع ، يستند التوكيد على دور كوربيه بمنظر وكدلال للواقعية . إنه أساس ضئيل لمثل هذا الاستنتاج الكبير . لكن الأهم ، هو أن هذه الأسطر تدخل في تناقض حاد مع تصريحاته الأخرى المعهودة ، من غير أن نتكلم على أنها في تناقض مع القسم الضخم من نتاجاته . وفي الواقع ، كيف يستطيع مبدع أن يقدم لا « الأخلاق » بل أيضاً « الأفكار » وحتى « مظهر » عصره إذا رفض التعميم والخيال مكتفياً بأن يصور بالدقة القصوى ، ومن غير أي انحراف الشيء الوحيد الذي أمام عينيه ؟



تحديد « الواقعية » هذا الذي نشره كوربيه قد ضرب الأعين حتى في زمانه . قال تيوفيل سيلفستر الذي يعلي من شأن موهبة المصور : « أفضل » كساري الحجاره « وهي الرائعة في جنسها على اللوحات المحيرة والمتعجرفة المأخوذة من التوراة ، ومن دانتي ، ومن شكسبير ومن التاريخ من قبل المتحذلقين الذين لا يحصون . وأشار كوربيه نفوره من الأساليب المزيفة للتقليدية وحبه للتطلعات المعاصرة » . لكن توافق سيلفستر ينتهي هنا : « ليس لازماً أن تنظر إلى العالم عبر جحر خلد يسمى واقعية أو واقعاً .. أي مشاهد سيذهب ليتعرف إلى موديلات الذين « تمظهروا » أمام ميكيلانجلو ، ومن ثم سيشرع يبحث في « المحكمة الرهيبة » عن الدقة المادية ؟ وميكيلانجلو هذا كان واقعياً ، إنه واقعي معروف ، درس التشريح طوال أربعة عشرة عاماً وفروا الرأس في اليد » . إن شعار كوربيه « رفض الخيال » يعني في نظر سيلفستر أن يحرم المبدع من أسامي جداراته ، كي يتحول « إلى خال أحد الكتبة ، من غير أفكار ، يسجل محاضر بروتوكولات كل شيء يراه ، وكل شيء يلمسه » .

يا للأسف ، إن سيلفستر محق تماماً ، حين يشبه الواقعية التي أعلنها كوربيه بجحر خلد . وليس في الإمكان من فتحة جحر الخلد أن يتم تناول « أخلاق ، وأفكار ، ومظهر العصر » . إن وجهات نظر المصور بدائية إلى درجة أثارت معها انزعاج حتى شاففلوري الذي لا تمتاز وجهات نظره ، كما رأينا ، بأي عمق خاص . كتب شاففلوري « كوميدريا الواقعية تشير نفوري ، فهذه من حيث الجوهر ليست سوى كوميديا ، وأنا لا أريد أن أضلل الجمهور الذي ، في النهاية ، سيعرف الحقيقة ... القسوة المعلنة نحو كوربيه تنبع من رد الفعل المشروع على غروره المفرط . وأنا أتحمّل العواقب إلى حد ما ... الصحف تفيظني .. لا أستطيع أن أفتح صحيفة من غير أن أجد اسمي فيها . يوم أقتنع بأن فهمي الواقعية خاطيء وبلد ثماراً فاسدة ، سأتخلى عن الواقعية ، مع المغامرة بأن أتحوّل إلى رجعي » .



لم يأت ذلك اليوم على الفور ، لكنه جاء . لم يضارب كوربيه بالواقعية وحسب ، ناسباً إليها كل ملوقع عليه أو أعجبه شخصياً ، بل أكثر من ذلك ، ابتعد حتى عن التصوير الخارجي الصحيح كي يرضي الذواق جمهور يفضل أن يكون الواقع منقولاً كما هو ، مجملًا ومحلّ . . هكذا تخلى المصور حتى عن وجهات نظره المتشددة بشأن الصدق متظاهراً في الوقت نفسه ، كأن شيئاً لم يحدث ، وأنه مازال يكافح من أجل الواقعية ، من غير أن يعرف ضد من . قرابة أواخر الستينيات وصلت الصداقة التي امتدت سنوات بين كوربيه وشانفلوري الى انفجارها النهائي .

في تصريحات كوربيه يظهر تناقض ، لا أحد يعرف لماذا لم يلحظه المفسرون . فالفنان ، من جهة ، يعلن نفسه كتجسيم للواقعية ، أي للتيار كله مكللاً معرضه بلوحة « واقعية » ويحمل على كاهله مهمة أن يصوغ الواقعية لمؤتمر الفنانين البلجيكيين ، وعموماً ، يبقى زعيماً للمدرسة ، ومن جهة أخرى ، فالمدرسة ليست غير موجودة وحسب بل كوربيه نفسه أيضاً ، يلح بفيرة على استقلاله عن كل مدرسة ، مهما كانت ، بما فيها المدرسة الواقعية . لقد كتب : « تسمية واقعي مفروضة عليّ كما فرضت على أناس من الثلاثينيات تسمية الرومانسيين . التسميات في بعض العصور لا تمثل الأشياء تمثيلاً صادقاً . » وفي مناسبات مشهورة حدد الفنان بصرامة سمات الواقعية ، وفي مناسبات أخرى رفض بصرامة « أن يعطي توضيحات أكثر أو أقل دقة لتحديد لا ينبغي لأحد أن يأمل أن يكون ملزماً أن يفهمه جيداً . »

أما أن كوربيه لم يفهم الواقعية جيداً فهذا واضح وضوحاً كافياً من صيفه ، التي وضعها لهذا المنهج . الغريب هو أن بعض الدارسين ، لا يفهمون ، أو لا يرغبون في أن يفهموا بدائية وجهات نظر الفنان وحتى رفضه أن يكون موصوفاً كله بمعرفة بتكرها آخرون قبله . وليس مصادفة أن يعلن كوربيه ، أكثر من مرة ، أمام أصدقائه ، أنه ليس واقعياً ، وإنما هو « بهلوان » .



وهذا الانسان الذي لا يروض تبقيه فرديته منتحياً جانباً عن كل تيار فني ، هذا المنظر غير المتعلم الذي تذهل مناظراته كهاور وجهه حتى سديقيه شانفلوري وبرودون ، هذا الزعيم للمدرسة مكونة منه وحده ، هذا المفكر الذي يمتلك بعض الافكار الواغلة والبدائية جداً الذي وفق كمات سيلفستر « يكرر مثل ساعة جدرية » مشدداً ، قد قدم لنا بموجب تقليد مضحك كمنظر ، مؤسس وزعيم للواقعية في السنوات الخمسينيات .

زعيم من ؟ دوميه أم ميليه ؟ روسو أم كورو ؟ تروايون أم دوبيني ، أم جاك ، أم ربيو ، وكل الآخرين الذين صنعوا الواقعية في تلك الأعوام ؟ يجب أن نكون معارضين الوقائع كل المعارضة كي تقبل مثل هذا الأمر . كوربيه زعيم نفسه وحدها . وآراؤه حول الواقعية قد تكون لها قيمة ما لقنه وحده .

بعد زمن طويل ، وكانت معارك الخمسينيات الجمالية قد خفت ، يعترف شانفلوري في رسالة الى الشاعر ماكس بوشون : « أما بشأن الواقعية ، فأنا أتنظر الى هذه الكلمة على أنها واحدة من أكبر مزاحات العصر . كوربيه هو الوحيد الذي استفاد منها . الواقعية قديمة قدم العالم .. وجد واقعيون في الأزمنة كلها . لكن النقدة إذ لا يستعملون هذه الكلمة باستمرار أكرهونا على استعمالها . يا للأسف كنت صادقاً جداً وصريحاً إذ ارتبطت بكلمة . كوربيه كان أدهى وأكثر سذاجة حين يتكلم على ( الواقعية ) أرى أنه كان مأكراً وساذجاً في وقت واحد . »

ليس عسيراً أن نعرف مما يتكون مكر الفنان وسذاجته . لكنه لم يصور طبق مبادئ الواقعية ، فهي لم تكن واضحة له ، بل صور كما شاء ، طبق التشكلات وطبعه ، منمياً فنه الى الواقعية ، مستفيداً من الكلمة ، لكن سذاجته منعه من أن يفهم أن هذه الكلمة الموجودة منذ زمن بعيد قد ولدت على أساس من الحقائق الفنية المحددة ، حيث لا أحد ، بمن في ذلك كوربيه ، ليس أهلاً لأن يغير محتواها أو يمتلكها .



تحديدات كوربيه للواقعية قد تكون ذات قيمة « الواقعية » وحدها ، لأن تحديداته هذه تصدر عن ممارسته وتصلح لأفصلياته الإبداعية . محروماً من الخيال يرفض المصور دور الخيال . محروماً من فهم تاريخية العمليات يرفض تاريخية التصوير . محروماً من الإحساس بعضوية التنسيقات التشكيلية ، ويقلل من معنى التوافق ، وبدلاً من مطلب الفوص في الجوهر يعلي مطلب الاقتداء بالرئي . بدلاً من التعميم العميق يكوم التورية . بدلاً من أن تشمل المهمة العلمية الإنسانية والاجتماعية المعقدة في العطر يضع مهمة الاخلاص للواقع معاملاً كمرئي مادي .

في مثل هذه الحال فإن تصريحات مؤلفين معروفين بأن كوربيه هو أبرز « ممثل الواقعية في أواسط القرن التاسع عشر » وأنه « قائد النضال في سبيل الواقعية » بل أنه ممثلها الجّد ، هي ، كما يخيل لي ، دعاية مشوهة . لن أورد أسماء كي لا أدخل في جدالات ، لكن عبارات كالتي أشرت إليها يمكن أن تكتشف في غير قليل من الدراسات الاجتماعية - الفنية ، من غير أن نتكلم على الدراسات الغربية ، حيث أن مؤلفين مثل كورتيون يحاولون أن يقنعونا ، بالمناسبة ، بأن « التصوير قد سبق الأدب لأول مرة . » لأن « فلوير ، وزولا ، وموياسان قد خرجوا من كوربيه . » كيف ؟ لا نستطيع أن نتصور ماذا سيثبه نثر هؤلاء الكتاب لو تحدروا من كوربيه .

قبل كل شيء ، إن الاعتماد المفرط على البيانات ، والتصريحات الكلامية ، ما لم تكن مقارنة بعناية بالحقائق الفنية لن يوصلنا إلى الحقيقة بشأن اتجاه إبداعي ما . التحولات الكبيرة في الفن لا تتم بالكلمات ، بل بوساطة التمكن من الفن نفسه ، والرفس هنا لا ينجز الكثير من العمل . صحيح ، في ما يتعلق بالتصوير ، أن كوربيه أول من حاول أن يصوغ بعض وجهات النظر فهل لقاء ذلك يمكن أن يقال إن وجهات النظر هذه تمثل لنا حتى اليوم برنامجاً للواقعية ، إن ذلك في الحقيقة يعني أن تكون على قدر لا يستهان به من الجهل لا بما



يخص الحقائق الفنية وحدها بل أيضا بالنظرية إذ كان بلزاك قبل أكثر من عقد من السنين قد نشر ملحوظاته في المقدمة على « الكوميديا الإنسانية » وأفكاره فيها أهمية مبدئية للفن التشكيلي أيضا .

من الصعب القول إن كوربيه كان سيمتلك الشجاعة كي يقدم معارفه الطفيفة كدستور إيمان للواقعية ، لو أنه قرأ مقدمة بلزاك . بعد أن عرفنا ثقة الفنان بنفسه ، هل نستطيع أن نقول إن مقدمة يمكن أن تجعله يتردد . أم أن كوربيه لا يحب القراءة . على الرغم من تبجحاته التي تؤكد أنه يعنى بالفلسفة ، فإنه قد استقى معارفه الفلسفية أكثر ما استقاها من النقاشات في المقهى ومن أحاديثه مع صديقه برودون . كان كوربيه واثقا من أن برودون لا يفقه شيئا من التصوير ، وكان برودون واثقا من أن كوربيه لا يعرف الفلسفة . ولهذا ، من المحتمل ، أن الاثنين قد عاشا في وهم أن أحدهما يكمل الآخر . كان إميل زولا قد كشف في زمنه ، في مقال له ، كل ما في هذه المساكنة من هزل ، وسخر من بعض تفسيرات برودون المضحكة للوحات كوربيه ، وأشار إلى « القصور العميق » لدى الفيلسوف في مجال الفن ، ومن غير المجدي ، بالتالي ، أن نقف عند هذه المسألة .

لكن برنامج الواقعية الجمالي ، كما صاغه كوربيه ، لا تغطيه حتى قضية إبداعه « أن أقدمَ مظهر عصري » صرخ المصور . ومع ذلك فلنسال: أي تمثيل للعصر قدمه لنا عمل كوربيه كله ؟ من الصعب الهرب من الجواب المزعج : التمثيل فقير جدا . نستطيع أن نقول نمط حياة المجتمع البريطاني كله في القرن الثامن عشر ، ابتداء من الأخلاق الشخصية حتى النضالات السياسية من تصوير هوغارت وغرافيكه ، وقد سبق ذكره . ويمكن أن نتعرف حتى تفاصيل حياة فرنسا في المجالات الاجتماعية كلها على مدى أكثر من أربعين عاما على أساس من نتائج دوميه . ونستطيع أن نرى العصر منعكسا بصدق حتى في إبداع الرومانسية التي هاجمها كوربيه بحدة ، لأنها تمثل « الفن للفن » وتدحض نظريته إلى الفن الحي والديمقراطي .



وإذا أجرينا مقارنة ، ولو سطحية ، بين عمل زعيم الرومانسية دولاكروا وعمل من أسمى نفسه زعيم الواقعية كوربيه فسوف يكون إلزاماً ، شئنا أم لم نشأ ، أن نعترف بأن إبداع دولاكروا أقرب كثيراً إلى الحياة وأكثر ديمقراطية مما لدى كوربيه . كرس الرومانسي دولاكروا لوحات تذكارية للثورة الفرنسية العظيمة ( « بواسي دي أنغلا في الاتفاقية » لثورة ١٨٣٠ و « الحرية تقود الشعب إلى المتاريس » ) وانضال الشعب اليوناني التحرري ( « مذبحه هيو سكو » و « اليونان تهلك فوق خرائب ميسولونغي » ) من غير أن نتكلم على المشاهد الحياتية الأصيلة ، وعلى بورتريهات معاصريه البارزين والعديد من اللوحات القماشية الأخرى ، التي على الرغم من موضوعاتها التاريخية والأدبية تعكس مواقف محددة وطباعاً في الحياة الروحية للعصر . يعظم كوربيه الفكرة ويهمل الشعور ، أكثر ما يفعل ، كي يجرح الرومانسية وعاطفيتها . لكن لدى الرومانسي دولاكروا أكثر كثيراً بما لا يقاس من الأفكار الفنية والتأملات مما في إبداع كوربيه ، حيث الفكرة - إذا وجدت - ليست جزئية فقط بل ملفزة أيضاً في تورية عصية على الفهم .

يمتد عمل كوربيه على قرابة أربعين عاماً قامت فيها ثورات واشتعلت معارك طبقية ، قتل فيها وشرّد آلاف الناس ، وعبثاً نبحث عن أثر لتلك الأحداث كلها في هذا العمل . عاش الفنان وأبدع ، أكثر ما عاش وأبدع في باريس - هذا المعترك الأنماط والطباع ، للدرامات الاجتماعية والشخصية - وعبثاً نتوقع أن نعثر على آثار لتلك الحياة في تصوير المعلم إذا لم نحسب لوحة « حريق » القماشية ، غير الناجحة كفكرة ، والتي تركها المؤلف نفسه غير مكتملة . كوربيه مرتبط بمسقط رأسه ، وكما هي الحال في فرنسا كلها في ذلك الزمن - الفقراء ينهكون تحت حمل العمل العبودي - لكن الفنان لا يرينا في أيما مكان المصير المضني للعامل الريفي . أين هي « الأخلاق والأفكار ، ومظهر العصر » ؟ وهل هذا « أبرز ممثلي الواقعية في أواسط القرن التاسع عشر ؟ »



الموضوعات ، والأفكار ، الحوافز الاجتماعية في هذا العمل فقيرة جداً من غير أن نتكلم على الحماسة النقدية التي تكاد تنعدم . تلك هي الحقائق عارية . كل ما عداها رفس . إذا نحينا جانباً السقطات الإبداعية مثل « العودة من الندوة » و « شحاذ » ، إذا لم نحاول أن نبحث في اللوحات الجمعية حول الحياة عن شيء أكثر مما تحتويه فعلاً ، أي تصوير شيء هادئ ، نظري ويومي ( « بعد الظهر في أورنان » و « قرويو فلاجيه » و « الغزالة النائمة » و « نساء يبذرن القمح » و « تواليت العروس » ) يبقى عدد من صور بورتريهات البشرية ، وكثرة من الأجساد العارية ، والطبيعة الساكنة والمشاهد ، التي من الصعب أن تدرج في الواقعية النقدية ، أو أن تعتبر ، عموماً ، إسهاماً خاصاً في تطور الواقعية .

لقد علل كوربيه ، إلى حد ما ، تصريحاته الصاخبة ، من حيث الجوهر وظهر كواقعي راسخ أسهم بشيء خاص وجديد في الواقعية بثلاثة نتائج أساساً . إنها « كسارا الحجارة » و « الدفن في أورنان » و « المحترف » . هذا الإسهام ليس صغيراً جداً ، لأن الإسهامات في الفن لا تقاس بالعدد . وسوى هذه ثمة العديد من اللوحات القماشية وهي مع أنها لا تلمع بسمات تجديدية ، ذات قيمة فنية ما . والمبدع في المحصلة الأخيرة لا يقوم بما لم ينجزه بل بما أنجزه . وعبثاً أن نريد من كوربيه أن يكون غير ما كانه . المسألة هي أن لا نعلنه زعيم مدرسة وأن ننسبها إليه في حين أنه عبر عن جوانبها القوية جزئياً ومع عدم ثبات .

كتب بير كورتيون محقاً : « يستطيع الإنسان أن يسأل لماذا هو واقعي وهو لم يعكس الوضع في فرنسا كما فعل جيريكو عام ١٨١٨ في « عوامة ميدوزا » ويرى كورتيون أن المصور لم ينهج هذا النهج لأنه كان سيحرمه إمكانية أن يعرض نتاجاته وأن يجعله ضحية المنع من قبل الرقابة . التفسير مقبول ، جزئياً لا أكثر . الحقيقة هي أن كوربيه لم يرَ الموضوعات كما تطرحها الحياة من حوله . ولم يرها كذلك لأن



الحياة من حوله لم تثر اهتمامه ، والأدق أن نقول إنها لم تثر اهتمامه كفنّان . لقد ناقش الأمور السياسية في المقهى ولم يتفحص الطريق بين المقهى والبيت . لقد رغب في أن يصنع « فناً حياً » ومن أجل ذلك يجب أن يعرف الحياة . ومع أنه يذكر في إحدى رسائله « ارتباطه بالإسنان المعذب » فإنه لم يعبر عن هذا الارتباط إلا نادراً . ومع أنه يتكلم على نضال الذين « لا يملكون في المجتمع » فإنه لم يجد المبرر ولا الوقت ليعكس أحد مظاهر هذا النضال . الفنان الذي يحب ذاته يندر أن يخرج منها ، أو كمال قال كورتيون : « إنه لا يشعر بأشياء كثيرة تحيا لديه » . ليس لنقص في الشعور بل لأنه لا يبقى لديه وقت الآخرين . إن صنع « كساري الحجارة » يبدو كحدث عارض : مرّ ، فرأى وانفعل ، فعمل . لكن هذا لا يحدث عنده غالباً .

إن وهن الموضوع هو ، غالباً ، نتيجة ، ليس إلى حد بعيد ، لضعف الملاحظة بقدر ما هو نتيجة لضعف الخيال . إذا انتظرت أن يحدث شيء ، حتماً ، أمام عينيك ، كي تصوره فسوف توجد كل الظروف كي تنتظر طويلاً . ووهن الموضوع هو نتيجة أيضاً لضيق الاهتمامات بالموضوع وعدم تطورها . الخيال لا يعمل من تلقاء ذاته ، خصوصاً الخيال المبدع . إنه مرتبط بنشاط الفكر والشعور . إن لوحتين قماشيتين مثل « الدفن » و « المحترف » ( أتيليه ) تشهدان أنه على الرغم من ضعف خيال كوربيه فإنه غير محروم تماماً من إمكانية أن يطور وأن يجسد الموضوع في نتاج عضوي متين . لكن هذه الإمكانية سرعان ما تهمل . إن « المحترف » مدعوة إلى عرض اهتمامات المصور الواسعة بالموضوع ، لكن هذه اللوحة تؤثر إني نهاية هذه الاهتمامات . فبعد ١٨٥٥ وطوال عقدين لم يقدم الفنان أي عمل ناجح ذي إيقاع اجتماعي

إن تصوير كوربيه في القسم الأساسي منه موحى به وموجه من ذوقه البسيط ومتأثر بنمط حياته ، إذ نشأ في أسرة ريفية مقتدرة ،



مشدوداً إلى جمال الطبيعة في مسقط رأسه ، وإلى عاداته ، وإلى كثرة اللوائيم ، إلى الأحاديث أمام كأس من الخمر ، وإلى متع الصيد وإغراءات جسد المرأة المعافى . من هذا الذوق ستولد سلسلة ضخمة متنوعة من مشاهد الصيد ، والمناظر ، والطبيعة الصامتة ، والأجساد العارية ، بعضها - فائن ، وبعضها ، يا للأسف ، محدد من غير ما ذوق .

إنه إنعدام الذوق ، أو إذا شئتم ، معايير الذوق البرجوازية . وكوربيه كما ذكرناه، ورغبة منه في أن يحوز الإعجاب، راح يصور أكثر فأكثر بهذا الذوق حتى أكد زولا أنه « تحول إلى عدو » . وهذا في نظر الكاتب « روح جبارة ، معجبة تماماً بالنهار ، حين يفقد شيئاً من جبروته . » المصور يعرف كيف يعجب لكنه لا يستطيع أن يصمد أمام إغراء أن يعجب . ينضاف إلى هذا الضعف الانعدام الكامل للتطلب من الذات . وخلافاً للمبدعين الآخرين ، غير الراضين دائماً عن ما وصلوا إليه ، يكاد كوربيه يكون راضياً دائماً . ومع رضاه عن ذاته لا يلحظ أنه بدلاً من أن يتطور بدأ يفقد مكانته . ولشانفلوري رأي آخر : « يرى كوربيه هبوط فطرته في عمله ، فيبحث عن تعويض في حوافز تثير الضجة . » « أقول لكم دائماً إنه بعد « الدفن » فقد صديقنا اتجاهه . » « سلحته الطبيعة العشرين سنة من أجل الكفاح ، لكن ليس لأكثر » . وحتى الوفي كاستانياري يضطر إلى أن يلحظ : « كوربيه يسخر من نفسه وممن حوله ومن فنه . »

إذا توغلنا في بداية حب الفنان المطلق لذاته ، فليس من أجل أن نلقي محاضرات في الأخلاق بل لأن هذه السمة تنعكس انعكاساً غير مريح على إبداعه . رأينا أنه متأثر بضيق اهتماماته بالموضوع ، وهذا سبب لسقوطه التدريجي تشكيمياً . لقد حُسم أن كوربيه ، وقد بلغ القمة ، لم يرَ بماذا سوف يستطيع أن يتقدم من هناك . وكان في إمكانه أن يتقدم في كثير من الاتجاهات ، لأن موهبته الجبارة كانت ممتزجة بالكثير من الفراغات في الإعداد التصويري .



حكى كاستانياري كيف يعمل المعلم : « جلست على « الديوانة » .  
اشعل غليون تبغه ، وقف أمام منصب التصوير ، ألقى بضع كلمات ثم  
تناول لوحة الألوان والسكين ، وبدأ يصور وهو يتكلم ، يضحك ، يدخن ،  
ينتصب أحياناً ويتراجع إلى الوراء خطوة أو خطوتين كي يرى نتيجة  
عمله . » وكمثل هذه الشهادة شهادة آخرين من معاصريه ، فمثل  
كوربيه لا يزعه أن يعمل أمام الناس وأن يتكلم في الوقت ذاته .

السهولة التي يصور بها تمثل موهبة ، قد يحسد عليها فنان مثل  
سيزان ، هذه أيضاً ضعف علامات الرضى عن الذات التي أظهرها  
كوربيه أمام لوحاته يحف بها الهزل : « أليس هذا جسداً ، آ ؟ ...  
أليس لوناً ؟ ... ألا يخطو هذا الصياد حازماً ؟ أليس كذلك آ ؟ أليس  
هذا جسد رجل حقيقي ؟ وهذا الحصان يقع ثقله على قائمة واحدة . »  
( ادغار مونتيه ) .

ظل سيزان طوال حياته يشكو من أنه لا « لا يستطيع أن يجسد » .  
إنها لشائبة حقاً ، لكنها ... تحولت بالصبر إلى جدارة كبيرة . فالفنان  
يجسد بمنتهى المشقة ، ولهذا بلغ مثل هذه المتانة والرسوخ في التجسيد  
الامر الذي لا يستطيع المباهاة به سوى عدد قليل . إنه عدم رضى أبدي ،  
لكنه أيضاً تقدم متصل ، على الرغم من أنه شاق ، وعلى الرغم من أنه  
بطيء ، وعلى الرغم من أنه خطوة فخطوة .

كوربيه يصل إلى كل شيء بيسر وسرعة . نوع نتاجاته ومقاييسها  
الضخمة عادة تثبت ذلك بوضوح . تقدمه ، في سنوات الشباب  
خصوصاً ، مذهل ببساطة . لكن هذه السهولة صارت آلية بسرعة  
فائقة وهذه السرعة تتكلم على ضعف الانضباط . كتب صديقه فرانسيس  
فيه : « هو يعمل أقل فأقل ، بدأ يشرب وبلوحاته القماشية الرديئة  
صار سلف الانطباعيين . » والمعلم في الواقع لم يعمل قليلاً في الستينات .  
الامر ، أنه يعمل بمزيد من السرعة أكثر فأكثر من غير انضباط . لا يصل  
إلى التأمل الفكري ، والنضج . لا يحمل طويلاً في داخله الصور ، لا يتعب



في العمل على مسألة . إنه جرى وتلقائي ، وفي كثير من الحالات - أكثر ضحالة .

نفاد الصبر هذا وعدم الانضباط يظهران في خصائص عمله التشكيلية . نقاد كثيرون باتفاق تام وبكلمات عامة أعجبوا بتصوير كوربيه ، لقد نسوا أن يوضحوا لنا بماذا يمتاز هذا التصوير ، عن تصوير جريكو وبعض الكلاسيكيين إلا من حيث تقائمه . يلحظ كورتون محققاً أن « كوربيه الذي يحلم بالفن المخاصم للبرجوازية ، يصوّر وفق أكثر التقاليد تهدئة ، كوريث لأولئك الذين يدعون معلمين . » لكن الناقد سمح لنفسه بأن يضيف ، أن كوربيه امتلك هذه التقاليد على مستوى منخفض ومع أنه يؤكد بشأن بعض نتاجاته « هذا فوق - فيلاسكتس » فإنه بعيد جداً عن نوعية فيلاسكتس التشكيلية . وقد استعمل تناولات للبناء التصويري ، أو استفاد من تباينات مفرطة أو مدروسة غالباً ومتناولة ميكانيكياً من أعمال الكلاسيكيين ، لكن ذلك لم يرفع تقنيته إلى مستوى الكلاسيكيين . وقد يكون سيلفستر مبالغاً حين يؤكد أن « واقعته ليست أكثر من جهل » لكنه محق إلى حد ما إذ يهتم به بـ « ضالة الذوق » والمحدودية وضعف التعبيرية : « تنقصه الحركة والإيماء . مشاهدته ساكنة . ماذا تفيد الدقة إذا فقد التعبير ؟ » .

وربما لهذا ، من غير أن تمثل قمة فن المتاحف ، تكتسب لوحات كوربيه اليوم في مناسبات عدة نغماً متحفياً غير مريح . والمذنب في ذلك ليست الألوان القاتمة وحدها . كتب فينتوري ، أن كوربيه أكثر غربة جداً عن الحساسية المعاصرة من فنانيين مثل كورو أو دوميه . بشأن كورو لا أعرف ، لكن بشأن دوميه فيخيل لي أن الناقد مصيب . « حين أعد في عام ١٩٢٩ معرض كبير لكوربيه في بتي باليه - يقول فينتوري - فالانطباع العام كان شعوراً بالضيق ، وقد يكون أسوأ انطباع . هكذا دفن كوربيه مرة ثانية » .



خاتمة مفرطة القوة . معرض رجعي ، خصوصاً ، مؤلف مثل كورييه ، هو أمر مضائق في الواقع ، بسبب من لوحات لا قيمة خاصة لها . إن الفنانين الذين يستطيعون إدهاش المشاهد بالقسم الأكبر من إبداعهم غير كثيرين . لكن أن ندفن كلاسيكياً لسبب كهذا فغاية الجور ، على ما يخيّل لي . إن تحفظاتنا عليه من طبيعة أخرى وليست مبنية على « انطباع عام » ما .

إبداع كورييه يفتقر إلى البواعث الاجتماعية ، وكي يعوض برودون هذا الافتقار بدأ يضع مؤلفات حول هذه اللوحة أو تلك . وإذا تأمل ، على سبيل المثال ، المجموعة المشهورة « سيدتان قرب السين » « أوضح الفيلسوف » : هاتان السيدتان تعيشان حياة مترفة . اتّهما فنانتان حقيقتان . لكن التعالي ، والخيانة ، والطلاق ، والانتحار ، حلت محل الحب ، وتدور حولهما وترافقهما . . لهذا تبدوان منفرتين في نهاية الأمر . وفي الواقع صورت في اللوحة ، كما هو معروف ، امرأتان مدنيتان في ثياب العيد ، تستلقيان في الظل تحت الأشجار قرب ضفة السين ، ويعذبهما حقاً عدم وجود رفيقين . النتاج يحتوي عدداً من السمات التشكيلية . إنها لوحة نضرة ، حيوية من حيث التصوير ، لكن ليس فيها شيء مشترك مع تفسير برودون الاجتماعي .

إننا ، بوليفالأسف ، نفعل ، أحياناً ، كما فعل برودون ، لكن باتجاه آخر . فكي نعوض غياب المواقف الثورية في هذا الإبداع نظهر في المستوى الأول أفكار المؤلف الثورية . الأفكار أمر هام جداً في الواقع . لكن حين تجد لها انعكاساً في الفن . الأمر عند كورييه ليس كذلك . وعدا ذلك ، وإذا كان إلزاماً أن ندخل في التفاصيل ، فإن أفكار كورييه ليست دائماً مصفاة وليست دائماً - ثابتة . يؤكد أنه جمهوري ولادة ، لكن ديمقراطيته ممتزجة بفردانية لا تكبح وبتناولات معاكسة لطابع النضال السياسي وطرقه . الأحداث الدموية لثورة ١٨٤٨ ترعب وتقضي على الإيمان . يكتب كورييه : « هذا أكثر المناظر إذهالاً مما يستطيع الإنسان أن يتصوره . أنا لا أحارب . . أنا لا أؤمن بالحرب بالبنادق والأسلحة . » وسرعان ما



يضع طغراء الأوراق رسالة الخاصة نقشاً حفر فيه شعار : « غوستاف كوربيه ، معلم رسام ، لا مثل أعلى له ولا دين » .

في الحقيقة ، لقد استعمل الفنان ، أحياناً ، كلمات مثل « اشتراكية » و « شيوعية » وهو مرتبط بالفلاح وصديقه برودون الذي أعلن « زعيماً » للقرن التاسع عشر . إن مشاركة كوربيه في الكومونة وعواقبها لم تكن نظرات مدروسة بقدر ما كانت رد فعل منه كي يبقى دائماً على طرف سكين مع السلطة المطلقة ودائماً إلى جانب التمرد . حين دعي لتبيلن موافقه أرسل إلى جول فاليس رسالة فيها تعاليه المعتاد مع الارتباك ، « فبعد ثلاثين عاماً من الحياة الاجتماعية كثوري - إجتماعي » ينبغي أن يعرض أفكاره .

صار رئيساً لاتحاد الفنانين زمن الكومونة ، وقد نجح في المصور تطوير النشاط المعروف ، خصوصاً فيما يخص الحفاظ على متاحف والنصب التذكارية ، على الرغم من أن مأساته قد برزت على اتصال بالنصب التذكارية . ففي ١٤ أيلول ١٨٧٠ أرسل إلى إدارة الدفاع الوطني التماساً يريد فيه إزالة العمود الشهير من ساحة فاندوم الذي يدعو إلى « أفكار عسكرية وهيمنية لولاية قيصرية » . ظل التماس من غير نتيجة . وفي ما بعد ، في زمن الكومونة في ١٢ نيسان وقع مرسوم بإزالة العمود . من الصعب القول ما دور أو ذنب كوربيه في هذا المرسوم فالفنان قد انتخب عضواً في الكومونة بعد أربعة أيام من ذلك - في ١٦ نيسان . ومن ثمر دمر العمود ، وبعد انهيار الكومونة الدامي طلبت البورجوازية المتباهية فاتورة الحساب من المصور .

بصبره المثير طوال سنوات فعل كوربيه كل ما في وسعه كي يضمن ما يكفي من العلوضين في الأوساط الرجعية . وأخيراً ها هو ذا هدد المرة بين أيديهم . متهم من الصحافة بأنه مدمر المقدسات وبأنه من الفاندال ، ينقل من سجن إلى سجن ويحل إلى المحاكمة ويحكم عليه بمصادرة ملكيته ، ثم يعرض الفنان للضربة الأخيرة ، التي ستسحقه



تماماً : أقيمت ضده قضية ثانية وحكم عليه بدفع نفقات إقامة العمود .  
وهذا يعني أن يمضي ما تبقى من حياته في السجن . لكنه أخذ طريق  
المنفى وانتقل الى سويسرا .

تصريحات كوربيه زمن إقامة الدعوى بأنه انضم الى الكومونة كي  
يقاوم « أعمال العنف قدر ما يستطيع » وأنه « لم يؤيد أعمال العنف  
التي حدثت » كان من السهل تفسيرها والى حد ما تبريرها . كان الفنان  
مجبوراً على إنقاذ رأسه من الظلامية المتنامية . حاول أن ينفي الاتهامات  
الموجهة ضده من غير أن يذم الآخرين ، لقد ناشد العدالة ، لكنه لم  
يستجد المغفرة ، ولم يذر الرماد على رأسه . أظهر في السنوات التي  
تلت ذلك بمزيد من التحديد ارتباطه بأفكار الكومونة التي أغرقت  
في الدم .

تلك السنوات الأخيرة التي أمضيت في العزلة بدت محزنة وقاسية  
على الفنان الذي اعتاد أن يكون دائماً في مركز الاهتمام المجتمعي  
والخصومات الفنية . أعماله الإبداعية المتأخرة قدمت من غير وحي ولم  
تغن قضيته بشيء . لقد انتهى عملياً . وفي ٣١ كانون الأول ١٨٧٧ أنهى  
كوربيه أموره الحياتية .

ارتبط صدى وفاة المعلم في الصحافة بالحكايات الدائمة حول  
« العمود » أكثر مما ارتبط بإبداعه . بعض رفاق أيام الكومونة البطولية  
سيتذكرون الفنان كوربيه . ارتور آرنو سيلقي كلمة باسم الكومونيين  
فوق قبره ، وجول فاليس ، وهو أيضاً منفي سينشر في « ريفيه » مقالة  
لم تقتبس فيها الأمور التي تتعلق بسيرة المصور . كتب فاليس بين  
أمور أخرى :

« خسر العمود رهينته . ذاك الذي عليه أن يدفع ثمن جرار المجد  
المخسرة ، قد اخترمه الموت . . . » .



« في مجتمعنا المندهل بنابليون ، يجب أن تقبل رقمك العسكري ، والميثاق والانضباط . المصورون كالجنود ، لهم ثكناتهم ، والجنرالات يدعون أكاديميين . كوربيه ، الفار ، يريد أن يرسم كما يشاء ، أن يصور ما يراه ، أن يصور الأحياء ، بدلاً من أن يصور الموتى . ولهذا كان لزاماً أن يصل إلى السجن ، إلى النفي ، إلى النهاية القائمة بعيداً عن الوطن ... » .

« المصور وقد صار عضواً في الكومونة ... قدم « الفازلات » و « مكسري الحجارة » و « الدفن في أورنان » يجب أن يبقى حتماً - في يوم الاختيار الحاسم - إلى هذا الجانب ، حيث العمل ، والفقر ، والمتراس ... »

« لقد عبر التيارات الكبرى ، ودخل في أوقيانوس الجماهير ، لقد سمع كيف يدق بضربات مسلحة قلب شعب ، وقد اكمل طريقه وسط الطبيعة ، بين الأشجار ، مستنشقا العطر الذي أسكر أيام شبابه ، تحت سماء لم تفكرها البخرة المذابح الجماعية ، والتي قد تكون هذا المساء مضاءة بالشمس الغاربة ، والتي ستنبسط فوق بيت المتوفى مثل راية حمراء كبيرة . »

حين كان الفنان سجيناً في سان بيلاجي صنع قطعة « ليتوغرافية » وفي مفكرة له من الفترة ذاتها نجد أيضاً بعض الرسوم . هذه النتاجات الضعيفة من الناحية الغرافيكية ممتعة بتوجهها من حيث الموضوع . لقد وضع المصور فيها الأحداث الكابوسية بعد سحق الكومونة - حرس ، اعتقالات ، حجز أطفال ، إعدامات . قد يكون أراد أن يصنع لوحات من بعض هذه الموضوعات ، لكنه لم يحقق ذلك في السنوات التي تلت ، إذا لم نحسب لوحة قماشية تصور المعلم في السجن .

وإذا قومنا هذه القضية العريضة لا بالنيات والتصريحات ، بل بالحقائق القائمة ، فعلينا أن نقرّ بأنها من حيث الموضوع تبقى منتحية



جانبا عن أحداث العصر الكبرى . هذا قطعاً ، لا يعني أن كوربيه لم يكن واقعياً . لكن نمطه الواقعي لا يذهب أبعد مما صار معروفاً . لوحات كوربيه المكرسة لمواضيع العمل أو الريف ، تتخلف من حيث الدراما والقوة عن اللوحات التي صنعها ميلليه في الوقت ذاته .

ومع ذلك ثمة عملان مختلفان جداً عن نتائج ميلليه ، وعن نتائج دوميه ، وعن إبداع مختصين بالنوع مثل دوكان أو جاك . هذان العملان لا يحتاجون إلى مبالغاة لفظية ، كي ندرك ، أنهما تجديديان . تجديدهما يبدو عياناً وعن بعد . إنهما اللوحتان اللتان ذكرتا مراراً « المحترف » و « الدفن » .

وضع كينيت كلارك « المحترف » بين الأعمال التي ظلها ليقول لنا كيف ننظر إلى اللوحات . إنه ودود ومريح في ظهوره على الشاشة الصغيرة ، لكن كلارك ، يا للأسف ، أثار الكثير من الارتباك في أحيان غير نادرة ، إذ بدلاً من أن تصفي إلى صوته تقرأ تفسيراته المطبوعة أسود على أبيض . الارتباك من ظهور عدم الاطلاع ، من الأخطاء والتفسيرات التفسفية تماماً ، غير المعدة للتعميم . وكي لا نكون مهذارين سنأخذ مثلاً من التحليل المعني .

كتب كلارك أنه أحب « أن يقترب من « المحترف » في اللوفر » ، كي يستطيع أن يراه « متوهجاً تحت أشعة شمس ما بعد الظهر » . إنه تقدم ، ربما يكون شعورياً ، لكنه مؤلف تماماً ، إذ من المعروف جيداً أن اللوحة حين تكون باللون الزيتي ومضاءة بنور الشمس – سواء كلن ذلك بعد الظهر أو مع شروق الشمس – فإنها ، عموماً ، لا يمكن أن ترى . إنها تصبح برميلاً مسطحاً وغير معبرة لسبب واحد ، هو أن الضوء في اللوحة نفسها أضعف من أن ينافس ضوء الشمس . ويردف المؤلف : « حينئذ غاصت عيني في بحر دافئ من الأنغام والألوان . » كي « أستمتع بكل موجة متاحة للإدراك الحسي البصري . » هذا التعبير كان في الإمكان أن يقبل بطريقة ما لو أن الأمر يخص لوحة الانطباعي مونييه،



أما أمام توليفه كوربيه فإنه يبدو في غير مكانه ، فهنا كل شيء مفصل  
كهيئة ومحدد نوعاً فلا يتعلق الأمر بأي « بحر من الأنعام والألوان » .

لكن ، فلنتجاوز هذه الأمور الصغيرة . يخبرنا كلارك أن « كوربيه  
قد قدم في مظهر برّاق ، ونعرف أنه ، لأول مرة في تاريخ البورتريه  
الشخصي ( بورتريه المؤلف ) كان هذا مبرراً . « لماذا ؟ لأن الفنان ، كما  
كتب كلارك نفسه ، لم يكن « مغرماً بنفسه فحسب » إنما كان أيضاً  
« جميلاً » حسناً ، لكن لماذا « لأول مرة » ؟ جلي أن الناقد انطلق بنش  
في ذاكرته ، كي يتذكر حب الذات الواضح في بورتريهات رافايلو ، وديورر ،  
أو فان دايك الذين تحولوا الى جميلين ، يؤكد الناقد أنه « في عام ١٨٥٥  
رميت كل لوحات ( كوربيه ) التي أرسلت للمعرض الدولي . « هذا أيضاً  
غير صحيح . كنا ذكرنا أن اللجنة قبلت ١١ لوحة للمعلم . ويرى كلارك  
أننا « في كل مكان من المقر الضخم ( للمحترف ) نسمع صدى فيلا  
سكتس » . لكن ، لأن « كوربيه لم يذهب قط الى اسبانيا وقد عرف  
هذه الروائع بأعمال النقش وحدها فإن تلوينه أكثر دفئاً وأقرب الى  
ريبرا الذي أثرت لوحته « الصبي المعاق » ، التي في اللوفر تأثيراً  
حاسماً على التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر . « إنها جملة طويلة  
وكل التوكيدات فيها غير صحيحة . إن « المحترف » قبل كل شيء غريبة  
عن تصوير فيلا سكتس الصارم في إيجازه . وفي المكان الثاني ، لا يمكن  
أن توفى المعاني التصويرية حقها بالمنقوشات ، ويظهر جلياً عدم وجود  
موضوعات مستعارة . وفي المكان الثالث يعتبر ذكر ريبرا مضحكاً . وفي  
المكان الرابع لم يؤثر ريبرا أي تأثير ، أقل كثيراً من « التأثير الحاسم »  
على التصوير الفرنسي في القرن ، إذا لم نحسب تأثيره على مؤلفي الدرجة  
الثانية مثل ريبو . من من كبار المعلمين الفرنسيين قد تأثر « تأثيراً  
حاسماً » بريبرا ؟ دولاكروا أم دوميه ؟ ميلليه أو كورو ؟ كلارك قد يكون  
قرأ في مكان ما مثل هذا الكلام وقبله من غير أن يبذل جهداً  
للتحقق منه . يبدو واضحاً أنه قرأ كثيراً ، وقد أخذ الكثير مما قرأ .  
أتذكر حين سمعت شرحه المرتجل لـ « الظلمات » لبرانزي ، كيف ظلت



طوال الوقت تعذبني فكرة أن هذا الشرح معروف لدي ، ويجب أن أفتش في الكتب كي أقول إن الشرح المرتجل ليس لكلاك بل لهنري فوسيون . وأخيراً ففي مثل هذا الترويج لا يعرف من المخطيء ، لكن لكلاك لا يستقي دائماً من حيث يجب أن يستقي . وفي ما يتعلق بـ « المحترف » مثلاً ، فقد أخذ بعض الاستنتاجات من فينتوري ، وهذا ليس الأكثر توفيقاً .

كنا نستطيع المضي مع عدم الدقة لولا المغامرة المفيدة بالاعتماد كثيراً عن موضوع « كوربيه » . والمسألة في الواقع ليست مسألة عدم دقة طارئ ، بل هي مسألة أنه يتكاثر عدم الدقة تكاثراً كبيراً — كما يحدث لا في تحليل « المحترف » فقط — فإن الإنسان يسأل في النهاية ما هو الرصيد وأية نسبة من الإعلام الصحيح يتلقى القارئ .

إذن فلنتوقف عند مقاطع متصلة على نحو مباشر جداً بلوحة كوربيه ، كي نقرب عبرها من تقويمها . « اللوحة تشبه حلماً » مناماً « أكثر مما هي عمل تصويري آخر ، مما أعرفه . » ويردف لكلاك الذي نستطيع أن نقوله ختاماً إنه لا يعرف مثلاً صور غويا من بيت الأصم التي — خلافاً للمحترف — تشبه فعلاً رؤى المنام . يرى الشارح أن الأشكال (الشخص) المصورة « هي ذكريات من السنوات السبع » التي سبقت ظهور العمل الإبداعي — إنه تأكيد آخر مشدد . في الواقع لقد أخذ لكلاك « رؤيا المنام » و « الذكريات » من فينتوري ، مؤكداً أن « الأمر متعلق بصورة لذكرى ، لرؤيا حقيقية ، حيث الواقع غير هام . » أما الرأي حول الواقعية فإن لكلاك لا يمتلكه إلا جزئياً ، إذ يكتب أن « لحظات الواقعية المتوهجة والتدفقات الفجائية للشعور تستبدل بعدم ثبات مذهل . » فكرة غريبة أخرى ليس فحسب لأنه لا يمكن أن تكتشف في أي مكان من « المحترف » « تدفقات فجائية للشعور » بل أيضاً لأنها قد تتعارض مع الواقعية ولم يقل أحد في أي مكان إن الواقعية لا يمكن أن تحتوي لحظات من الشعور .



أما ما يخص أسلوب التصوير الذي بنيت به « رؤيا المنام » فإن كلارك يرسلنا لا نحو الأسبانيين وحسب بل أيضا نحو « حراسة ليلية » لرمبرانت ، « مصورة بشهية نهمة لا تخدم مثل شهيته ( كوربيه ) . » أما أن شهية كوربيه نهمة فهذا صحيح فعلاً . أما أن يؤكد الأمر نفسه بشأن رمبرانت فيخيل لنا أنه تجديف غير سديد ، من غير أن تقول إن « المحترف » بعيدة عن « حراسة ليلية » بعدها عن « مينيني » .

بدلاً من أن يبحث الشارح عن علاقات تعسفية كان الأولى به أن ينظر بإمكان إلى اللوحة أمامه . لقد كلمنا على « الشخص الملعن العابس عفوياً وراء اللوحة » الذي « هو أحد قديسي ريبيرا الشهداء . » ومع أن لا شيء مشتركاً مع ريبيرا فإن « الشخص المعني ليس شخصاً وليس ملعناً ، إنما هو يمثل دمية عرض أزياء من تلك التي يستعملها الفنانون ، حين لا يكون لديهم أنموذج حي .

« أحد تذكارات حياته بعد ١٨٤٨ » ( فينتوري ) « ذكريات من السنوات السبع الأخيرة » ( كلارك ) . لكن إذا قبلت أن هذه « الشخص طاردت خيال الفنان » ( كلارك ) فعلياً أن نستخلص أن خياله ممتلئ لا بصور أقربائه فقط بل أيضاً بالعاهرات ، والشحاذين ، والقديسين اليهود ، والكهنة ، والتجار ، من غير أن نعدد الأطفال والكلاب والقطط . إنه تكوين غير مألوف في الواقع ، حتى لخيال فنان . وحتى لو وافقنا الشراح يبقى سؤال صريح : لأي هدف كوم كوربيه في اللوحة خصيصة خياله هذه ؟ » .

رفض فينتوري الإجابة عن السؤال مقتنعاً بأن « التصوير نفسه مضحك بذاته » ، والشيء الوحيد الذي ينقذه هو « التجسيد الأساسي » . لكن كلارك غير مستعد للانسحاب بسهولة بعد أن بدأ يفسر لنا العمل الإبداعي . وبدلاً من أن يكشف لنا الجواب شرع ، بدوره « يطرح أسئلة » . وكى لا يسيء ذلك إلى هيئته أمام القارئ اقتبس قولاً لكوربيه نفسه : « أما أنه ملعن فهو ملعن . فليفسره من يستطيع . » .



ويا للأسف ، لم يمض كلارك بعيداً جداً في تفسيره . بدأ يبحث عن « تفسير إجتماعي » لكل شخص على حدة ، وسرعان ما جنى على حقيقة أنه لم يجد في بعض الأشخاص العنصر « الاجتماعي المأ تحت نصي » . وعموماً ، فإن الناقد نفسه قد أقر بأن « منظومته انهارت » . لكن هذا التفشل قاده الى خلاصة أساسية ونهائية : « لا شك في أن غياب المنظومة قد أنقذ « المحترف » ... الشخص ... يظهر هنا لأسباب مختلفة . بعضها أفرح عينيه ، آخرون أثروا على حياته ، وآخرون تسللوا خفية إلى لا شعوره . » ونقول بكلمتين تخدمنا الأسباب كلها ما عدا الرئيسي منها .

وهكذا ، ومع أن الأمر غير سهل ، فإن الشارح ينسحب أخيراً من غير أن يعطي جواباً . ومع ذلك يعطي تقويماً . يرى كلارك أن « أفضل الأعمال الإبداعية » للمعلم « تمجد الأشياء الصغيرة في الحياة ، التي تفرح الحواس - الثمار ، الأزهار ، أمواج البحر ، سمك النهر المرقط ، والفتيات ذوات الشعر الكستنائي القصير . » السمك النهري المرقط والفتيات ذوات الشعر الكستنائي القصير ... لا يهم ... ومع ذلك « فالمحترف » هو « ذروة إبداعه » . وكى يدعم رأيه برأي شخصية أكبر هيبة ، اقتبس الناقد تقويم دولاكروا .

مسألة الثمار والسمك النهري المرقط والزهر مسألة ذوق أو إذا شئتم مسألة رائحة ، ولن نجادل في هذا . أما عن الاقتباس من دولاكروا فهو بعيد عن الدقة ، لأن كلارك ، والله يعلم لماذا ، أورد جملة واحدة ... ومع أن كبير الرومانسية امتدح « المحترف » فقد لاحظ : « وهذا يجعلني أستحسن منه « الدفن » . » نحن أيضاً قد نغامر بأن نتحول إلى « مقلدين » . إن رائحة كوربيه الحقيقية هي « الدفن » . وطبعاً لكل واحد الحق في إبداء الرأي ، وهنا لن نجادل في هذا أيضاً . ولا مناص من أن نقبل ما استخلصه كلارك من أن اللوحة « كأنما ألقت جسراً بين هذين العالمين » بلزأك الى اليسار وفلووير الى اليمين » .



فلندع جانباً حقيقة أن الفنان قد عرف بلزك قدر معرفته فلوير ،  
لسبب بسيط هو أنه لم يقرأهما . إن تقسيم اللوحة على النحو التعسفي  
كما سنرى ، هو طريقة لا معنى لها . ويمكن أن تفسر بشيء آخر غير  
تأثير العبارات المؤثرة العلوية من أي عطاء . والعبارة ليست غير لازمة  
فمنها استخلص كلارك خلاصته المرعشة قليلاً : « المحترف » يبرر  
امتداح كوربيه بأنه الوحيد من بين معاصريه الذي استطاع أن يربط فن  
المصور بمجتمع زمنه « تماماً . أسود على أبيض : « الوحيد » .  
دولاكروا ، دوميه ، والآخرون جميعاً لم يوجدوا .

في هذه البلبلة التامة للقارئ ، فإن التحليل – ويا للأسف أكثر  
تحليلات كلارك على هذه الشاكلة – يحتوي أيضاً غرابة أخرى . فبعد  
أن بدا عاجزاً عن أن يجد أية علاقة منطقية مقنعة بين مختلف الشخصوس  
في التوليفة وقف الناقد أمام الرأي القائل إن كوربيه موهبة موضوع  
جدال : « أية حماقة . واسرع تحليل يظهر أن « المحترف » هي وليدة  
ذهن جبار . »

« المحترف » ليست وليدة ذهن جبار ، بل وليدة فكرة ممتعة ،  
مولفة توليفة ساذجة . وهي ليست ، قطعاً ، تسجيلاً « لذكريات »  
وليست تجسيداً « لرؤية منام » وأقل من ذلك ، ليست « لفزاً » .  
إنها مسألة يسيرة على الفهم – كوربيه ليس رمبرانت وليس غويا –  
شريطة أن تكون مؤهلين لأن نتقبل الأمر ببساطة ، وأن نرى في الوقت  
نفسه أبعد من أنوفنا . من الضروري ، بداية ، أن نجري تدقيقاً :  
هذه اللوحة يمكن النظر إليها بطريقتين . إحداها هي الطريقة التي  
يدفعنا إليها كوربيه عبر تسمية العمل وعبر الإيضاحات المصاغة لغرض  
مختلف . الأخرى هي الطريقة المألوفة في تقبل «النتاج » . إذ تكون أمامه ،  
من غير رقابة حروف صوت شرح مرافق السياح ، ومن غير كتيبات  
المعلومات المناسبة . فلنبداً بالطريقة الأولى ، إذ أوصانا الفنان بها .



تسمية التوليفة التي عدلها سيلفستر « كتجريد غير مقبول »  
تخوي في ذاتها عنصراً للإيضاح : « كناية واقعية ، مدخل إلى مرسومي ،  
تحدد قاعدة لسبع سنوات من حياتي الفنية . » إيضاح كلارك أنه  
بمصطلح « كناية واقعية » عبر المؤلف « بقدرته تامة عما كان في المنام  
نسجاً للواقعي والرمزي . » إنه غير جاد . في العنوان فكرة برنامجية  
واضحة . نشر كوربيه أنه يخدمنا بـ « كناية واقعية » ، أي كناية  
الواقع ، خلافاً لكنايات الرومانسيين ، المرتبطين بالمثالي والمخترع .  
التخوص المطورة ، قال المعلم لبرويا « إيهام الناس الذين يخدمونني  
والذين يسهمون في نصالي » وبكلمة أخرى - انموذجات الفنان  
وأصدقائه .

إلى هنا كل شيء طبيعي وبسيط كمزاج . هاهم أصدقائي وزبائني  
إلى يميني ، وها هم إلى يساري الذين اتوا ليتمظهروا « يوز » أمامي ،  
وها أنا ذا في الوسط - في الوسط ، طبعاً ، الست مركز العالم - في  
الوقت الذي أصور فيه مشهداً جميلاً من مسقط رأسي .

السبب في تعقيد الأمور هو الصداقة الوثيقة بين كوربيه وبرودون ،  
وبعبارة أدق رغبة الفنان في أن يبرز في اللوحة كل التصور الفكري لطابع  
المجتمع بكل فئاته ومراتبه ، مصوراً تعاليم الفيلسوف . حتى زولا لاحظ  
أن الفن في نظر برودون « ليس أكثر من شرح مبتذل للابتدال الفلسفي » .  
« اللوحة ، في نظره ، موضوع . صوروها بالأحمر أو بالأخضر ، فهذا  
لا يضرها . لقد قال ، نفسه ، إنه لا يفهم شيئاً من التصوير ويحكم  
باطمئنان على أفكاره . إنه يشرح ، إنه يقسر اللوحة على أن تعني شيئاً ،  
وما من كلمة على الشكل . »

يقرر كوربيه أن يلبي رغبات صديقه فيشرع يصنع لوحة ، حيث  
لا كل شخص بل كل عنصر من عناصر الوضع فيه بذاته مغزى فكرة  
اجتماعية محددة . ونبقى نحن ووحيدين لذاتنا ، فلا نستطيع في الواقع  
أن نقول : « تشيفرة » هذه الفكرة ( المغزى ) ، الأمر الذي لا يعني أن ارتباك



مفسرين مثل كلارك ميرر . حزر الفنان مسبقاً متاعب الجمهور فاكد ،  
تحديداً أن اللوحة « ملفزة » . لقد جهد في سبيل إقضاء اللغز فسمح  
لأصدقائه بالعناية بتعميم إيصال المفتاح إلى الجمهور . وهكذا ظهر منذ  
زمن الشارحون الشعبيون المعاصرون الذين يكررون بالطريقة ذاتها  
ما تعلموه من كوربيه . إذن ، فلنوضح اللوحة مقدمينها على أساس  
الإنهادات التي تركها سيلفستر وجورج ريبا .

مكان الواقعة محترف ضخم جهم للمصور . على الجدار في العمق  
من دمية العرض التي سبق ذكرها ، والتي تذكر بالقديس سيباستيان  
المستيقظ بعد الرمي والرمز إلى الفن الأكاديمي . في الوسط ، في المستوى  
الأمامي ، المعلم نفسه ، يصور مشهداً كبيراً . هذا هو مسمار التوليفة  
أو الفن الأصيل الواقعي لكوربيه . على جانبي الفنان تقف صبية وامرأة  
كبيرة عارية ، التي ، عدا طول مدة عملها كأنموذج يكلفها طويلاً أن تجسد  
الحقيقة ..

إلى اليسار يتكلم شخص مهمتهم أن يمثلوا الفئات المجتمعية  
المختلفة وشتى الوظائف : صائد في أرض غيره ( الصيد ) ، شحاذة رابضة  
على الأرض ترضع طفلها ( الفقر ) رابين ( الدين اليهودي ) يهودي آخر  
لكنه ليس رابيناً ( التجارة ) شخص يرتدي ثياباً جيدة هو في الواقع  
جد الفنان ( زراعة الكروم ) ، ومهرج ( المسرح ) - لم يؤكد كوربيه على  
المسرح فربما يكون سيركاً أو مسرحاً ، وهذا لا أهمية له - قديس  
( العقيدة الكاثوليكية ) حصّاد وحفار ( حياة الحقول ) ، عامل ، لكنه  
مكلف بأن يصور البطالة ، دافن موتى ( الموت ) وإحدى العاهرات  
( الفجور ) قبعة بريشة ، وجيتار مرميان على الأرض ، ترمزان إلى الشغل  
الرومانسي المنتصر ، جمجمة بشرية فوق جريدة ترمز إلى فكرة برودون  
« الصحف مقبرة الأفكار » . « الرايين ، والتاجر ، والخوري ، والمهرج ،  
دافن الموتى ، والعاهرة مجتمعون معاً ، كي يوحوا للمشاهد : « نحن  
نعيش من ثقة العالم ، من موته وسقطاته » ..



إلى اليمين ، مضائين بضوء نافذة جانبية ، رتبت إثنا عشرية من الوجوه منهم شخصيات تاريخية وأصدقاء المعلم : بودلير ( الشعر ) وشانفلوري ( النشر ) وبرودون ( الفلسفة الاجتماعية ) وماكس بوشون ( نصير التصوير الواقعي ) وطفل منحني فوق كتاب ( الطفولة المحبة للتعلم ) وشابستان غير معروفين ، إحداهما ترمز إلى الحب الحر ، والأخرى إلى محبي العالم للفن .

وكما يبدو فإن كوربيه قد حرص على أن يوضح كل شيء ، ولا مكان للحيرة . وتصبح أكثر من نافلة إذا لا تألف مع هذا التفسير المضحك في أكثر من جانب من جوانبه ، وإذا ينبغي أن نكون ثاقبي النظر كي نحزر ما في بلل المؤلف ، وسواء شئنا أو لم نشأ ، أن نتقبل اللوحة كلوحة ، لا كشبكة كلمات متقاطعة ، وهذا على كل حال يهون المهمة .

إن كوربيه ، مدفوع بطموحه إلى تكوين « كنيسته الواقعية » ، وإلى أن يجعل الكناية رومانطيقية ، لكنه مفتقر إلى النوعيات التي تسمح له بالتفوق على خصمه - الإجمال الفني والخيال . يكفي أن نتذكر « الحرية تقود الشعب » لدولاكروا كي نفهم أن كناية الرومانطيقية التي ليست أقل من « واقعية » أي مرتبطة بالحياة ، لكنها جلية ، وموجزة ، مهيمنة ، وبكلمتين ذات جدارة ، وهذه غير موجودة في كناية كوربيه .

فينتوري مصيب إلى حد ما إذ قال إن تصور المعلم « مضحك » لكن هل ما عرضناه قبل قليل عن هذا « الريبرتوار » المزيج من الكنايات الرخيصة هو تصور حقيقي ؟ وهل ، بالتوازي مع تفاهات ومفارقات أفكار برودون ، لم يطور المصور أيضاً فكرته الفنية البسيطة ، والصادقة والمقنعة ؟ يكفي أن نطرح السؤال كي يبدو جلياً ، أن لوحة المعلم لا تحتاج إلى ريبرتوار مسبب من الكناية ، وهي في الواقع لا تحتويه . هنا يتجلى ذلك التوليف من السذاجة والمكر ، الذي تحدث عنه شانفلوري . لا يمانع كوربيه في أن يقدم كفنانه - مفكر وبرودوني ، وفي الوقت نفسه وبطبيب



خاطر يحقق نتاجه بمنطق آخر . منطق الصورة ذاتها ، الذي ليس بحاجة إلى عكازة الشارح المتأمل .

فلننس الشارح إذن . فهل يمنعنا ذلك من أن نرى وأن نفهم العمل الفني الذي أمامنا ؟ في ما يخص تجربتي الشخصية المتواضعة ، أستطيع أن أقول إنه لا يمنعنا ، قطعاً ، حين وقفت أول مرة ، قبل سنوات عديدة ، أمام هذه اللوحة القماشية الضخمة - من غير أن يكون من نصيبي أن تأملها مفعورة بضوء الشمس ، مثل كلارك - لم أكن قد قرأت بعد ، تفسيرات سيلفستر ، وربما ، ولم أسمع بوجود أي مغزى سري سررت بذلك المغزى الذي يقدمه النتاج بذاته لنا . وأرى أن عدم معرفة تلك التفسيرات في ذلك الحين ، وتحري منها بعد ذلك ، قد سمح لي بفهم العمل الإبداعي ، وبأن أستمتع ، على الأقل ، في حدود إمكاناتي .

إن في هذا العمل الإبداعي ما نستمتع به حقاً . ومع أن كوربيه ، كما كتب سيلفستر ، قد استفاد مما « تحت النص لينقل إلينا مرة أخرى صورته الشخصية » ولم يثر نفورنا . . . ومن الطبيعي أن ينقلها لنا على كل حال فهو أحد بطلين رئيسيين . وكونه لم يصور بحصافة في الظل ، مثل المتواضع فيلاسكيتس ، غير منفر أيضاً . فلو صور في الظل ، ولو أنه لا يحب ذاته لما كان هو كوربيه .

« المحترف » ككل عمل إنساني ، لا تخلو ، في الواقع ، من النواقص إنعدام الصلة بين بعض الجماعات ، سوء التوافق بين الأشخاص ، والأشخاص المنفردين ، المقحمين ، كأنما من غير قناعة داخلية ، وملحوظات معروفة وحل السرعة في التنفيذ . لكن ، بقوة مفارقة ، تميز النتاجات الكبيرة وحدها ، حتى بعض النواقص « تلعب » لصالح العمل الإبداعي . فهكذا ، على سبيل المثال ، يعطي « انعزال بعض الجماعات والأشخاص ، إلى حد ما ، انطباعاً ب « المنام » - الأبطال في مناماتنا ، يمرون في حالات غير فائدة ، دون أن يظهروا - ويقوى الانطباع بأن هؤلاء الناس ليسوا معشراً ، وبأنهم مجتمعون هنا بفعل المناسبة ، كالمسافرين يجتمعون في



إحدى المحطات ، وكل منهم حبيس اهتماماته ، لكن المسافرين هنا لا ينتظرون أن يدخلوا في قطار بل في لوحات ، حيث سيوجد مكان للشبان والشيوخ الأغنياء والفقراء ، المنتشرين ولذين حطمهم البؤس ، للجميع للحياة ، الحياة كلها .

وبطلا النتاج في الحقيقة هما - الحياة اللوثة ، المتعددة الوجوه ، المتناقضة والفنان محاطاً بصور هذه الحياة المحتشدة كي تدخل في النتاجات . هكذا هو التصور الحقيقي للعمل الإبداعي ، وليس فيه ما هو « مضحك » ولا هو « ملغز » . إنه ينكشف أمامنا دفعة واحدة من غير إيضاحات جانبية ويسطع علينا بنبله . إنه يجتذبنا ويغلبنا ، فلا نفكر في أن نحكم على الشخص ، من هو الفاتن - وأيهما أقل توفيقاً ، فإذا تكون لوحة قماشية ضخمة قد بلغت خاتمة سعيدة فإن النواقص المنفرة تبقى في المستوى الخلفي . وإمام مثل هذا النتاج لا يفكر المرء بالأمور الصغيرة . سنكتشفها في ما بعد ، لكنها ستبدو ، حينئذ ، أضعف من أن تعكر الانطباع العام .

إذا كان هذا الرجل بموهبته الجبارة لم ينجح لأسباب عدة في أن يعكس البانوراما الواسعة المعاصرة ، فإن من الواضح هو أنه قد طمح إلى ذلك . وقد أقلق هذا الطموح مناماته . « المحترف » يشبه برنامجاً للوحات التي فكر بصنعها . « المحترف » لكوربيه هي إلى حد ما مثل « باب الجحيم » لرودن . من موتيفات باب الجحيم هذا استخلص رودن إبداعه كله تقريباً ، لكن الباب ذاته ظل غير ناجح . كوربيه لم يحقق أكثر المواضيع المعلنة في « المحترف » ولهذا تحققت لوحة « المحترف » ذاتها .

كم هم أحياء ، صادقون ، مميزون ، العديدون من شخوص هذه اللوحة ، إنهم يؤثرون فينا أكثر مما يؤثرون كمجموعة ، ككومة من الأنماط . وسط هذا المسكن الضخم الظليل ، وسط هذا الفضاء المعتدل الرمادي العابر من الزوايا في نصف ظلام . ومع أن الفنان يصور على التو مشهداً ولا يصور أناساً فإننا نشعر بالصلة المباشرة بين الناس كموضوعات وبين



الفن كمعرفة للحياة ، بينما هناك في وسط اللوحة يكتمل سر الإبداع .  
ولو لم يبدع كوربيه غير هذه اللوحة لظل ملحوظاً بها في تاريخ تطور  
الواقعية . لكن شخص الفنان دخل تاريخ تطور الواقعية بنتاج آخر  
هو « الدفن في أورنان » .

التوليفة ( اللوحة ) عرضت عام ١٨٥٠ في الصالة ، وكل طاهرة  
تجريدية ، أثارت السخط والإعجاب . هل من الضروري أن تؤكد أن  
مظاهر الإعجاب كانت متواضعة مقارنة بتدقيقات عدم الاستحسان .  
إن نقدة مثل شانفلوري ، وساباتييه ، وأونغر قد ثمنوا ، إلى حد ما ،  
جذراتها ، لكنهم الأقلية ، يا للأسف ، الأكثرية ، على العكس من ذلك ،  
قومتها كاعتداء على الفن . كتب تيوفيل غوتيه : « لا يعرف الإنسان  
هل يبكي أم يضحك . ثمة رؤوس هنا ، تذكر بتلك المصورة على الواح  
البقالين » . وأعلن كاود فينون أن « كل واحد ، من أكثر الفنانين غرابة  
حتى أبسط مواطن سوف يصرخ قبل أن يهرب : يا إلهي ، ما أقبحها » .  
ويرى كليمان دوري أن « هذا مديح للقبح الفظ » . ويرى فيليب  
دو شونيفير أنها « كاريكاتير تجديفي ملمع » . وبسرور لحظ كورتوا :  
« مقرف أن تكون مدفوناً في أورنان » .

بعض الوقورين مثل بول ماتيس ، ودليليكليوز كانوا أكثر مهادنة .  
لقد حاولوا أن يروا بعض القيم المحددة في اللوحة من غير أن ينكروا  
فشلها إجمالاً . ولم تكن « الدفن » مفهومة حتى من المؤلفين مثل جورج  
صاند مع أنها أعلنت عودتها إلى النمط الطبيعي . إنها العودة ، فعلاً ،  
لكن ليس على هذا النحو .

استمر الرفض وتعدد الآراء بعدئذ . مانيه نفسه الذي تعلم على  
كوربيه قال : « في عمله « الدفن في أورنان » نجح في أن يحفر الجميع :  
القديسين ، الدافنين ، الموتى ، وأفراد الأسرة . حتى الأفق على عمق  
عشر خطوات تحت الأرض » . وحين وقفت ميري كاسات أمام اللوحة  
هتفت ، وهي تشير إلى الشخص النسائية : « هذا هو الكلاسيك » .



إن مانيه مصور أفضل تصويراً من كاسات ، لكنه ظهر ناقداً أسوأ منها .  
وفي ما يخص النقدة المختصين فإن ظواهر عدم الفهم لديهم أيضاً غير نادرة .  
من غير أن نعود إلى تقويمات كلارك ، نستطيع أن نتذكر أن علاقة عدم  
الحزر لدى فينتوري أكثر جزماً . يشير أحد الملونين بشيء من الاستعجال  
إلى توفيقات في اللوحة . ينتقد البناء التوليقي « هذا التكوين في المستوى  
الأملي لوجوه مندهشة فيها من المسألة أكثر مما فيها من القيمة  
الفنية . » حتى التعبير الجيد للحزن لدى النساء سرعان ما يتحول إلى  
تعبير متصنع .

كوربيه نفسه ، كما هي حاله دائماً ، لا يحتاج إلى ترحيبات عاصفة ،  
من أجل أن يعي نجاحه « لوحتي « الدفن في أورنان » - أعلن من غير  
تواضع - أصبحت دفناً للرومانسية » . طبعاً لم ينجح في دفن  
الرومانسية لكنه سدّد ضربة موجعة إلى الأكاديمية .

وعلى الرغم من الميزات النوعية الكبرى لـ « المحترف » فقد صورت  
هناك شخصاً لم يعرفها المؤلف معرفة كافية ، أو ممن لا يهتمونه ، خصوصاً ،  
ولهذا ، لا غرابة في أن هؤلاء الشخصون مجسّدون مترهلين خارجياً .  
في « الدفن » الأمور مختلفة . الموضوع مأخوذ هنا من الحياة مباشرة ،  
والظروف واقعية ، والشخصون الواقعيون معروفون جيداً من كوربيه ،  
فالامر مرتبط بمسقط رأسه ، وبالناس الذين ترعرع بينهم . لم ينجذب  
الفنان هنا إلى الكنايات الكتابية . الحياة بنشرها كله ورماديتها تبدو  
أبلغ من كل كناية .

هنا ثمة ترويض حقاً ، لكنه من طبيعة خاصة . قرر الرسام أن يصور  
حقيقة عملية - الدفن رسمياً لمتوفى غير معروف - في لوحة قماشية ذات  
مقاييس ضخمة ( ٣١٤ x ٦١٥ م ) مما لا يستعمل إلا في الموضوعات  
التاريخية العظيمة . يظهر الترويض في العنوان الكامل الذي وضعه كوربيه  
إيا لكنه لم يدخل في التطبيق : « لوحة تاريخية لدفن في أورنان » . مغزى  
التسمية واضح جداً ، من حيث هو موقف فكري ، ومن حيث هو طريقة



إثارة . أراد كوربيه أن يظهر للجمهور . وبالأكثر للسادة الأكاديميين ، أن اتفه منظر مأخوذ من الحياة يستحق من الإهتمام والإحترام أكثر مما تستحق كنباتات النصالونات المخترعة .

اينغر الشهير ، الدقيق جداً في المدائح ، خصوصاً في ما يخص منها المعارضين فكراً ، قال في كوربيه : « هذا الفتى عين ، هو يرى بإدراك حسي مميز جداً ، في هرمونيا ، نسقها اللوني معطل ، يرى ، بحيث تتجانس الوقائع في ما بينها ، فتتكون الطبيعة أكثر طاقة مثل مشهد من الحقيقة . » وميزة أن يبنى واقع متجانس ، أكثر كثافة « في تعبيرته » من الحقيقة ، تبدو بكل قوتها في « الدفن » .

وإذا تحولنا إلى الحقيقة الفنية ، فالمصور الذي لا يكل لا يتردد في تصوير كل الشخصيات الفاعلة وفقاً للطبيعة . يطلعنا كاستانياري ، بإيجاز ، على براعة المعلم لدى تنفيذ هذا النتاج الضخم : « صنع صورة . وضعها فوق القماش وشرع يكبرها بنفسه . ثم جعل النماذج « يتمظهرون » ( بوز ) الواحد بعد الآخر . » وقد أعلن كوربيه في رسالة إلى شانفلوري : « وضعت تمظهر ( بوز ) المختار ، والخوري ، والقاضي ، وحامل الصليب ، والكاتب الشرعي ، ونائب مارليه ، وأصدقائي ، وأبي ، وأطفال ، والدافن ، وطاعنين في السن من ثورة ١٧٩٣ بيزتين من ذلك الزمن ، وكلب ، والميت ، وحامله ، والقنديلتيين ( أحدهم له أنف يشبه الكرزة لكنه ضخم ) وأخواتي ونساء أخريات . فكرت في أن اتخلى عن مرتلي الأبرشية لكن لم أجد طريقة لذلك . لاحظت أنهما حائقان . شكيا قائلين إنهما لم يسيئا لي قط ، وإن يحتملا مثل هذه الإهانة . يجب أن تكون مسعوراً من أجل أن تعمل في مثل هذه الظروف . عموماً ، أنا الآن على الطريق إلى إكمال خمسين شخصاً في الحجم الطبيعي مع منظر للسماء كخلفية » .

لم يذهب الجهد الضخم من غير جدوى . إن تأثير هذه اللوحة الضخمة مذهل حقاً . كتب شانفلوري : « هذه هي البرجوازية المعاصرة



بكامل قدها ، بمساخرها ، وبقبحها ، وبجمالها . » لم يقدم النثر اليومي في أي مكان من التصوير الأوروبي لوحة صريحة ، وموحية مثل «الدفن» . إفرينز طويل من الأبطال العاديين ، رسم ناتىء جبار من الأشكال البشرية بالحجم الكامل ، مغطى بخط الأفق المرسوم بانخفاض ضاغط وبالسماة ثقيلة الفيوم ، معرض غنى من الأنماط المميزة بالاستقامة القطة ، بعيوبهم الصغيرة ، وخيالاتهم الريفية ، وثمة هنا وهناك إنسانية ، سكان — هل هم سكان أورنان أم سكان الأرض — اجتمعوا في يوم جهنم مألوف ، ولسبب مألوف جداً — كي يرسل مسافر إلى هناك ، إلى حيث كتب علينا جميعاً أن نذهب .

حتى المؤلفون ، الذين لا يناقشون جوانب موضوع العمل الإبداعي ، ينتقدون كوربيه على ضعف البناء ، وعلى أنه لم ينظم الشخصيات جيداً ، وعلى أنه حشر الواحد إلى جانب الآخر ، والواحد فوق الآخر ، حتى سحقهم ، وخطم المشهد ، وأغفل المدى والعمق .

إن قوة اللوحة في الواقع ، هي قبل كل شيء ، في تنظيمها ، القوي والواقعي ، والغريب عن التوليف المسبق ، وهذا ما يصادف كثيراً في اللوحات الكبيرة وحتى حين لا تكون محرومة من التوفيق . قلة هم المعلمون المؤهلون لأن ينظموا خمسين شكلاً بالحجم الطبيعي ، وأن يبرزوا صورهم مرتبطة بالحادث ، وأن يبتعدوا عن الوصفات الجاهزة . إنها ماثرة بشرية استطاع كوربيه أن يحققها .

الخطوط الرأسية لهؤلاء الأشخاص متحدة ومتصل أحدها بالآخر ، أخيلتها وإيماءاتها — في كامل خصوصيتها ، وشتى توجهاتها — موالفة بمهارة واتزان ، إنها مدرجة في طبقة كلية وإيقاع مهيم ، متعرج ، قاس ، ورتيب ، مثل موجة جسدية بشرية ثقيلة ، مثل إفرينز ، مكرر ومشدد في امتداده بطيف تل الأفق المنخفض . إنه رسم ناتىء قائم انخضرة الجافة للفسحة في المستوى الأول والايقلعات الرصاصية للسماة الرابضة فوق التل .



على هذا النحو حسم الفنان إحدى أعقد المهمات - توحيد الشخص  
مع العالم المحيط بهم - ، وتطور التصوير كمنظومة كلية للشخص  
والظرف ، كتشكيل متماسك ، خاضع لإيقاع مهيم ، ولزاج عام ،  
فانط ، وضاعظ وسوداوي - هل ذلك من أجل الميت أم بسبب من هذه  
الحياة الضاغطة كلها - مشدد بأنغام صماء من التلوين ، مقاد إلى رنين  
مسيرة أسى وحزن حداديين .

الجماعة الفظة ، وعلم بصريات التصوير الصحيح مجسدة هنا  
باسلوب فج وحيوي للأنموذج ، اللزيت الواضحة الواثقة ، والأجساد  
المنجزة والماديانية المحسوسة ، من غير تردد ومن غير انجذاب إلى التوافق ،  
وفي الوقت نفسه تمتزج في رنين تلويني كامل لنغمات قاتمة صماء ، حيث  
حتى أزهار ثياب القندلفتين وحتى خضرة العشب تبدو عتيقة وجافة .

أبدى كوربيه ، هنا ، ذكاء في أن يكتشف ويعلم تفصيلاً تصويراً  
معبراً ، وعلى قدر الحاجة - في قبعات النساء وفي ملابسهن ، وفي مناديل  
الأنف البينض الضرورية لدى كل دفن ، في قبعات المسرح الرجالية -  
للرجال حاملي الميت - الذين يستأجرون لدى كل دفن - في وشاحات  
القندلفتين القرمزية ، التي تدخل في المآتم نبرة احتفالية مضحكة ، في  
الكلب الظاهر في غير مكانه قرب القبر ، وأخيراً في هذا الصليب  
الدراماتيكي القائم ، المصور وحيداً وشبه منسي فوق رؤوس الجماعة ،  
على خلفية السماء المنحنية .

هذا الذكاء في اكتشاف المميز في المألوف ، في أن ينطلق الأصل من  
المتنزل ، المتجلي بقوة خاصة في الوجوه ، في هذه الكثرة من الأنموذجات  
التي لا جدال حول شرعيتها ، الراسخة في حضورها ، النثرية التي  
لا تتكرر ، المتقاربة غير المتضادة - بهذه الوجوه الطفلية البريئة ، وبوجوه  
السكاري المنتفخة تلك ، في انعكاسات الحزن الظاهر في تشنجات الآله  
الزائف ، في تلك الأقنعة من عدم المبالاة ، والمشاركات البروتوكولية ، في  
الآلم المكبوت ، وفي ذلك الارتباك الذي يستدعيه الموت على الرغم من



«ألفيته الكاملة . هذه النجاحات المشهدة في التوصيف البشري تبلغ ذروتها في الإفريز الرائع من الصور النسائية في الجانب الأيمن من اللوحة ، حيث قدر المرأة كأم ، وأخت وباكية ، مصور بقوة أولية تحول الرنين إلى ترنيمات شجية .

يقف أمامنا هؤلاء الريفيون ، الجامدون في احتفالياتهم الخرقاء ، مرتبكين أو محطمين أو غير مباينين أمام جهامة الموت ، وابتذاله ، وغرابته . يقفون منتصبين يكمل قاماتهم ، ويخيل لنا أن هؤلاء الناس بشيائهم الحدادية الفظة من الجوخ البيتي الأسود ، وبوجوههم الفظة ، التي جعلتها الحياة القاسية ، والهموم اليومية ، والشهوات الأبدية ، وأن هذا الصف القائم المتطاوّل وبكل برودته الظاهرة يتحرك بطيئاً ، يوحدته تفجر عام — وكان الريف الأصم المغفل قد أخذ طريقه نحو باريس ، نحو صالة المجلس اللامعة ، كي يدخل الفن باقتدار ، حزيناً وأسيان وسامياً مثل تشخيص حي وجبار لحقيقة الحياة . « الدفن في أورنان » ليست رائعة كوربيه وحسب . إنها إحدى قمم الفن في القرن التاسع عشر .

نحن ، طبعاً ، لا نستطيع وليس ضرورياً أن نتفق مع مؤلفين مثل شارل ليجيه ، الذي يؤكد أن كوربيه هو «أكبر مصوري القرن» وأن عمله ينميه إلى رمبرانت وبقية باعتزاز في حوار اتقى روائع العصور كلها . وفي الوقت نفسه لا يجوز أن يقوم تقويمنا العام على نقاط ضعف المعلم . لكل واحد نقاط ضعفه ، لكن ، لا يستطيع كل واحد أن يفاخر بانتصارات كبيرة مثل «المحترف» و «الدفن» . ويظل إعجابنا بهاتين اللوحتين ، حتماً ، مصحوباً بالأسف ، لأن سماتهما النوعية تقول لنا إلى أي مدى كان يمكن أن تصل موهبة الفنان لو لم يبلبله ، باستخفاف ، الطموح إلى إرضاء جمهور غير كفاء وغير مقدر ، هذا الجمهور البرجوازي نفسه ، ترك المعلم يموت في المنفى من غير أن يتعاطف



معه . إن كوربيه ، هو ما هو ، طبعاً . وبما هو وكما هو احتل المكان الذي يستحقه ، والذي لا يستطيع أحد أن يحرمه منه .

المسألة هي ما إذا كان احتل مكاناً يعود لآخر .



معلم الواقعية الكبير هو أونوريه دوميه ( ١٨٠٨ - ١٨٧٩ ) . دوره كسلف قد ينكر ، لكن الأمور ، في حالات غير نادرة ، تطرح وكأن دوميه هو الذي بدأ الواقعية ، أما كوربيه فقد تابعه ، وطوره في المنهج كله وصاغه صوغاً واضحاً . كتب جان أديمار مباشرة أن « دوميه يحتل المكان الأبرز في الحركة الواقعية التي ستنبسط حول كوربيه بعد ١٨٥٥ . » صحيح أن المؤرخ بعدئذ بفترة قصيرة كتب مدققاً : « منذ ١٨٣٥ ، قبل كوربيه بعشرين سنة ، نشرت لوحاته المائتة الريفية والواقعية في « مجلة الفنانين » وتحمل تاريخاً . ويقال على استعجال إن تلك النتاجات ، علماً عن أنها ليست مائتة بل هي ليتوغراف ، فهي لا تحمل تاريخاً . إنها رسوم مترهلة كثيراً ، منفذة ، إلى حد ما ، بروح طريقة شارليه ورافيه الفرافيكية ( « الجدة الطيبة » ، « المريض » و « قراءة الجريدة » و « فروسية خفيفة » ) . العجيب أن يقدم أديمار أعمالاً كهذه على اعتبارها بداية للواقعية في حين أن دوميه ، حتى قبل ١٨٣٥ كان قد قدم روائع مثل « ريوترانسنون » و « الكرش الشرعي » و « هذا يمكن أن يكون محرراً » والكثير غيرها . قد لا يكون لدى الناقد تصور عن الواقعية عموماً ، وعن واقعية دوميه على الأخص ، وقد نظر نظرة سطحية إلى الموضوع وحده . والأهم هو أن أديمار يرى أن الحركة الواقعية ظهرت بعد ١٨٥٥ ، أي حول كوربيه .

ثمّة مؤرخون آخرون يذهبون أبعد من ذلك ، محاولين أن يوحوا لنا بأن الواقعية في إبداع دوميه هي في الحقيقة مجرد نكبة . يرى موريس رينل أن دوميه صر واقعياً بسبب مزاجه الخاص وبسبب حياته



البائسة : « يجب أن يكتب عن مزاج الفنان الكبير وعن مجرى مصيره ، هذه الواقعية غير حاسمة لديه ، ولم يفكر قط في أن يسميها ، وأقل من ذلك أن يرميها كما سيفعل كورييه بعد أن كان أعلنها عالياً » .

وهكذا هجر كورييه الواقعية ، أما دوميه فقد حملها سرا في ذاته فكانها خطيئة مخجلة . لكن رينال حاول ببذل أن يغفر للفنان خطيئته فبعد أن ولد فقيراً ، عاش في العوز ، ومات شبه أعمى وفي ما يشبه البؤس من غير أن تحترم عبقريته . « كيف يمكن أن يحسب » أن كل ما هو من أجل الأجل في الأجل بين العوالم ؟ . . . دوميه يبحث عن وسائل مؤائمة للدفاع . . . من الأكثر اكتشافاً للاشكال ، ماذا أراد أن يكون ، سيتحول إلى مراقب ، كي يسن انطباعاته حتى الهجاء . وسيبقى في هذا الموقف مادام لم يجد دواء لكرهه للبشر ، المبرر تماماً ما لم تتحسن حاله قليلاً خصوصاً في ما يخص ذوقه غير المنضبط . وحتى ذلك الحين سوف يبقى متجهاً نحو فلسفة المهادنة المعروفة . «

واضح أن دوميه « أراد أن يكون مكتشف الاشكال » . فلنكف عن السؤال . . . بأي حق عزأ الناقد للفنان أفضلياته الخاصة . . . المهم هو أن الفقر ، لا غيره ، وعدم الاقرار بالتسليم هما اللذان وجهاه نحو الهجاء وحتى نحو كراهية البشر ، الأمر الذي سيتخلص منه حين يتحسن ظرفه المادي ، كي يصل إلى « فلسفة المهادنة المعروفة » . بأي قدر من عدم التصديق ستنظر الفطرة إلى هذه الأحكام ، وهذا صار مألوفاً جداً لدى مؤلفين مثل رينال ، الاعتبارين - على الأقل من الجمهور المشهور - من ذوي الهيبة في تاريخ الفن الحديث . لا جدوى من مناقشة مثل هذه البدائية . يكفي فقط أن نلاحظ أن دوميه لم يصل قط إلى فلسفة المهادنة ، تاركين جانباً حقيقة أنه لم ينجح قط في الانتصار على الفقر .

.. دوميه ليس تابعاً صناعياً ( ساتيليت ) في « الحركة الواقعية » التي سوف تنبسط حول كورييه « بل هو الشخصية الكبيرة التي



قادت واقعية فرنسا في القرن التاسع عشر ، وليس ذلك ببساطة لأنه كان سابقاً في الزمان ، بل لأن منهج الواقعية الانتقادية تجلّى بكل غناه واتساعه ، بكامل امتلائه من حيث الموضوعات ، وبكامل إمكاناته الإبداعية المتنوعة ، في عمله تحديداً ، وأبعد كثيراً من حيث الكلية ، مما تجلّى في نتاجات معلمين واقعيين مثل كوربيه وميليه وكورو .

مبادئ كوربيه الواقعية طفيفة ، وقد قال أحدهم إنها سخيفة . ولولا مراعاته هذه المبادئ ما كان في وسع الفنان أن يضع إبداعات مثل « الدفن » . وإذا قررنا أن نكون متحذلقين ، فإن دفناً كهذا ما كان ليتحقق في الواقع . لقد دمر المعلم قواعده الخاصة لأنه ابتكر مثل هذا الدفن - على الرغم من أن ذلك قام على أساس من انطباع أسبق - وأعطى لما ابتكر وثوقية ظاهرة ، إذ صور في ملحوظاته في المسودة شخصاً بمساعدة الناس أحياء ، فكان للانموذج ( الموديل ) انموذج .

وما هو ليس أقل جوهرية إن الواقعية التي نشرها كوربيه تفتقر إلى قوة الجاذبية لأنها لا تطرح أي مهمات إبداعية فائقة . في حين كان التصوير الفوتوغرافي يتطور أكثر فأكثر - كوربيه نفسه مخلص - صار بلوغ الدقة البصرية هدفاً رفيعاً للفن . إن المبدع الذي يسعى إلى أهداف أكثر جدية ، والموهوب خيلاً أكبر ، يبدو له برنامج كوربيه كمنظومة محدودة ، أكثر مما هو خزان للإمكانات . ولا أحد يحب المحدودية خصوصاً حين يكون تطابقها أكثر من مشكوك فيه . إن ملامح الواقعية ، التي أبرزها كوربيه حتى في أعمال طباعته على الحجر فني الأعوام الثلاثينيات تمثل أمراً غير محدود مقارنة باللامح التي صاغها ، بعدئذ ، كوربيه ، وبقيت في قسمها الأكبر غير محققة في الواقع . لقد تناول دومييه العصر في كامل تعقّده وتناقضه ، توغل في اتجاهاته الموجهة ، أظهر الدراما الإنسانية في تنوع للتضادات والأوضاع الحياتية لم يعرف له مثيل .



يوجد مؤلفون يستطيعون ، عاجلاً أم آجلاً ، أن يجتذبوا الانتباه، وأن يحصلوا على الشهرة ، وإضافة إلى ذلك إمكانية العمل المهادىء ، الذي لا يعكره همّ الخبز . ويوجد أيضاً آخرون ، يظلون طوال حياتهم مجهولين ، غير معترف بهم ، يأتي ثأرهم متأخراً بعد أن تكون أسماؤهم قد سجلت منذ زمن بعيد في سجلات الموتى . دوميه لا ينتمي إلى هذه الفئة ولا إلى تلك . سينال الشهرة لكنه لا يقدر عالياً ، يحترم ويكرم بطببات لا ثقة – لكنه لا يعرف الرفاهية أبداً ، يعيش عند حدود الفقر ، وأحياناً داخل حدود الفقر . في السنوات التي كان فيها كوربيه يبيع التوحة بعشرة آلاف – إلى عشرين ألف فرنك ، كان دوميه يعرض لوحاته المائتة – من غير نجاح في الأغلب – مقابل خمسين فرنكاً . حياة لعمل دائم من أعمال العمالة ، والكفاح لا يتوقف ليس من أجل رخاء ، ولو يسير ، بل من أجل أن يستمر العمل – مثل هذه كانت حياة دوميه

« إصرخ عالياً وسر مستقيماً إلى الامام . » دوميه هو أيضاً جمهوري مثل كوربيه . وهو مثله أيضاً يسير مستقيماً إلى الامام – وهذا يبدو جلياً في سيرته الذاتية . القبيح أنه لم يستطع الصراخ . أو لم يشأ . وحتى في الأيام القاسية دوت سخريته عالياً وعلانية ، وذلك ليس من أجل اجتذاب الانتباه إلى نفسه ، بل إلى الحقائق المصرية التي ينطق بها .

دوميه ابن حرفي صغير ، لم يسع إلى الاعتناء بالحرفة ، بل كان مهووساً بفكرة أن يشتهر كشاعر ، ومنذ سن مبكرة اضطر إلى الحصول على الخبز بنفسه . أجبر ، « صبي لكل شيء » ، بائع في مكتبة ، هكذا من البداية كان مقدرًا له أن يعرف الحياة من جانبها الفقير ، من المدخل الأسود . مرارة الحياة هذه في مصيره ستبدو مشمرة كمصدر لانطباعات غنية ، مع أنها غير مريحة ، عن الحياة الباريسية . بدأ الفتى يتعرف على الموضع السفلى من المدينة ، قبل حتى أن يفهم أنه قدر له أن يكون مصورها .



يبدو في هذه الأسرة أن الأوهام تورث ، فابن الشاعر الفاشل سيطلع بدوره إلى دور إبداعي في مجال الفن . الفرق بين الاثنين - دوميه الشيخ ودوميه الفتى - فرق واحد : الشاب يملك موهبة ، خلافاً للشيخ . وهنا سيبدو القدر مثل زوجة الأب للفتى . سيدفعه الفقر في إمكاناته إلى أن يأخذ دروساً لفترة قصيرة عند مقلد متوسط للكلاسيكية ، وإلى زيارة قصيرة أيضاً إلى أكاديمية سيوس وإلى العمل الحر في محترف للطبع على الحجر .

ومع ذلك ، ومع بلوغه العشرين من عمره صار دوميه يسهم بنتاجاته في المنشورات الهجائية ( ساتير ) ، هذا النجاح الذي قنع به القدر ضربته المعدة سلفاً : مع دخول الفنان الشاب عالم الصحافة ، كان عليه أن يدخل السجن بذنب وقاحة الناشر . إنها إمكانية أخرى لمعرفة الحياة من باحتها الخلفية هذه الإمكانيات لن تزول في المستقبل . سيبقى دوميه ، فعلاً ، طوال حياته في الباحة الخلفية ، فهي الفسحة التي اعدها له الفقر ، ولأن مواضيعه هنا .

في الخامسة والعشرين من عمره صار الفنان يصنع مطبوعات على الحجر ( ليتوغراف ) لم يسبق لتاريخ الطباعة على الحجر أن عرف لها مثيلاً . في الخامسة والعشرين سيصبح مؤلف روايات مثل « ريو ترانسنون » و « الكرش الشرعي » و « لافيت مدفوناً » تصور العصر الجديد في تطور الهجاء . ومن هنا ، وطوال أربعة عقود من السنين سيرسم أكثر من أربعة آلاف صورة إيتوغرافية ، من غير أن نتكلم على تقدم الآخر من إبداعه -- رسوم تونيرية ، ولوحات مائية ، ولوحات زيتية ، رسوم ، وتماثيل . إنه عمل ضخم ، ملحمة تشكيلية للمجتمع الفرنسي في القرن الماضي .

لقد دخل دوميه ، أكثر كثيراً من الفنانين الآخرين ، في حياة أناس القرن الماضي ، من غير أن يحسبوا حساباً لذلك . وقد أشار بودلير قائلاً أن المواطنين يضحكون كل صباح أمام رسوم دوميه و « يعبرون -



يا لناكري الجميل - في أغلب الأحيان ، من غير أن ينظروا إلى الاسم » .  
لا يندر أن تحظى النتاجات بانتشار واسع في حين يبقى الاسم مؤلفها غير  
معروف تقريباً من قبل الأكثرية . وهو لا يصر على أن يكون مرموقاً ،  
لا يحب الظهورات الجماهيرية الصاخبة ، ولا يدلي بتصريحات . ليست  
لديه عادة أن يبسط وجهات نظره في الفن للناس المقربين ، أما مراسلاته  
الطيفة فتشهد ، أساساً ، على حاجته المادية . معروف أنه قبل أشهر  
من رفض كوربيه العلني لوسام التقدير ، كان دوميه قد رفض  
الامتياز من غير أن يجتذب انتباه المجتمع . حين لامه كوربيه  
نوم صديق لأنه لم يوافق على إيماءته ، أجاب دوميه : « فعلت ما رأيت  
من الواجب أن أفعله . أنا مسرور ، لكن هذا لا يثير الجمهور » . وهذا  
جعل كوربيه يخصص إلى القول : « لن يحدث شيء من دوميه أبداً ، إنه  
واحد حالم » .

لسلوك الاثنين ما يبرره . ليس هدفنا أن نحكم عليهما ، بل أن  
نبين الاختلاف في شخصيهما . لم يصغ دوميه وجهات نظره الإبداعية ،  
لكنه عبر عن فكرة يؤكد لها عمله كله : « يجب أن تكون من زمنك » وهو  
ليس من زمنه وحسب ، إنه يحضن زمنه ، يفوص في أعماق عملياته ،  
يعمم في نماذج إنسانية لا تنسى ، وفي درامات بشرية . لم يصل الفن  
التشكيلي من قبل قط إلى مثل هذا الغنى غير المتوقع في الموضوعات .  
فكانما الواقعية الانتقادية في شبابها الأبرك وعبر معلمها الأول ، أرادت  
أن تكشف رحابة إمكاناتها كاملة . المدينة والضاحية ، ونمط الحياة  
اليومي وحياة الليل ، والشوارع المركزية ، وشوارع الأحياء ، والبرلمان  
وقصر العدل ، الحدائق والأسواق ، القاطرات وعربات البريد ، المعارض  
والمسارح ، الثكنات والسجون ، الكونسرتات العالمية والخمارات الفقيرة ،  
المشهد الريفي ومشهد المقبرة ، المرافق والحمامات ، المعارض الفنية  
العالية ومعارض الأحياء ، صالونات المجتمع الراقي واكواخ الفقراء ،  
الاجتماعات السياسية ، والتجمعات النسائية ، صوامع الرهبان وغرف  
نوم متبعي الموضة ، الأحا سيس الصغيرة لليوبي ، والأحداث التاريخية  
الكبيرة ، الثورات ، والمتاريس ، الصدامات العسكرية - كأنما أراد



أن يتناول الحياة كلها - وأن يستنفد الأنموذجات البشرية كلها ، إذ  
في هذه المئات والآلاف من الصور لا ينصب اهتمامنا على الظروف ، بل  
على الناس ، ضحايا أو أبطال ، لحال من الأحوال ، لتعارض ، لدراما ..

إنهم أناس من كل عمر وبكل السحنات الممكنة - وزراء ونواب ،  
دبلوماسيون وجنرالات ، قضاة ومحامون ، أصحاب معامل بضائع  
حقيقية و وهمية ، موظفون من كل المراتب ، عمال وفلاحون ، كهنة  
ورهبان ، فنانون وشعراء ، خمارون ولحامون ، مهرجون وموسيقيو  
شوارع ، سكارى ومقامرون ، أنماط ذوو مهن ومن غير مهن ، رجال  
عصابات ومحتالون ، ممثلون وراقصو باليه ، باعة صحف ، أطباء ،  
رجال شرطة ، مؤجرون ، صحافيون ، مضاربون في البورصة ، مهندسو  
بناء ، سائقو عربات ، نامون محليون ، حلاقون ، مرابون ، عملاء  
سريون ، مناضلون ، مجذفو زوارق ، حمالون ، ماسحو أحذية ،  
صيادون ، دفانون ، غاسلات ، جوكيون ، خياطون ، خدم ، وبكلمتين،  
ذوو كل الاختصاصات الممكنة ، ابتداء باختصاص الراهب - إذا كان  
هذا اختصاصاً - وانتهاءً بجامع الخرق الذي يطوف حتى الصباح .

كل هؤلاء الناس أبطال وضحايا الأحوال الصعبة التي يصعب  
عدها ، كل واحد منهم يحمل وصمة عار ما أو شهوة - الأنانية ، البخل ،  
الحسد ، خفة التفكير ، الغيرة ، الغرور ، السذاجة ، الشعوذة ،  
الحماقة ، النهم ، النذالة ، التباهي ، الدهاء ، عدم الرحمة ، القسوة ،  
النفاق ، الجهل ، البذاءة ، الخيانة ، عدم الحياء ، السكر ، الفجور ،  
انرياء . في التصادم بين هؤلاء الناس تعبير عن كل احتكاكات الحياة  
العامة والخاصة ، وإعادة تجسيد للسليقات ، وكل مسوخ الهوس  
البشري ، كل التشويهات الأخلاقية التي يلدها الفقر ، وليس نادراً  
أيضاً السمات البشرية النورانية - نكران الذات والبطولة ، التواضع  
وتقاء القلب ، الحب والطهارة .



تخاملو هذه السمات ليسوا دمي عرض أزياء ، ليسوا مشاريع أبطال ، مؤلفين كي يشرحوا أحد الغيوب أو إحدى الجداريات ، بل هم أحياء ، أفراد لا يتكررون بصفاتهم الفيزيولوجية وطبائعهم الروحية - سلسلة لا نهاية لها من الصور الانسانية ، سم يعرف الفن ، حتى ذلك الحين ، مثيلاً لها ، لا من حيث الحجم ، ولا من حيث التناول ، كل نموذج هو كل عضو كشتخص ، كوجه ، كتعبير ، كقيمة . كل شيء هنا يحمل طابعه الخاص ، من قناع الوجه الى ثنيات البزة الرسمية .

هذا الطابع مشدد بتفاصيل موجزة عن الحال - مدخل ، شارع ، مشهد ريفي ، وله ما يميزه من الإضاءة - ضوء شمس شديد ، غبش يوم ضبابي ، التأثيرات الحادة لمصباح الغاز والشمعة ، ومن مزاج الفضل بانهمار شائب المطر ، بالثلج المتساقط ، العاصفة ، ليلة صيف مقمرة أو يوم خريفي متجهم . دوميه ليس محباً للمشهد بذاته . كل شيء هنا ينمو حول الانسان ، كإضافة للطابع البشري . خط كهاف سريع ، بضعة خطوط على عجل - ويحتل المنظر مكانه في المكان والزمان ، يتجسد كواقع وكفضاء .

لم يتناول بلزاك آراء دوميه الثورية ، لكن ذلك لم يمنعه من أن يقول باحترام : « ثمة شيء من ميكيلانجلو في هذا الرجل . »

ويبقى أن نقول - وشيء من بلزاك ، إن عمل دوميه بضخامته وعمقه يمكن مقارنته « بالكوميديا البشرية » لبلزاك - وقد جرت هذه المقارنة من قبل عدد من المؤلفين ، ونوقشت أكثر من مرة من قبل سواهم .

وإذ يقتبس ويسمان ومارتيني رأي بلزاك يقويانه بأمر آخر « صرح دويني أمام أعمال رافايلو في الفاتيكان بشداجة : « رجل قال إنها من دوميه . » وأضاف النقدة : « بعد ميكيلانجلو - رافايلو . هل ينبغي أن ندهش ؟ قطعاً ليس من أجل دوميه فكلتا المقلونتين مبرورتين . »



فإذا ما أظهر أحدهم سذاجة فليس ذاك دويني وإنما المؤلفون المقتبسون .  
دوميه بعيد عن رافايلو ، وسطياً ، مثل بعد القطب الشمالي عن  
الجنوبي . ودويني ذكر اسم دوميه لا أمام جداريات رافايلو ، بل أمام  
تلك التي لميكائيلانجلو ، وفقاً لشهادة المعاصرين .

ما قاله ماركس وأنجلز في بلزاك ممكن أن يقال أيضاً في إبداع  
دوميه . الأربعة آلاف عمل « ليتوغرافي » من هذا المعلم ، كافية وحدها  
كي تكسبنا تصوراً غنياً عن الأحداث الكبيرة والعمليات الاجتماعية  
المعقدة في القرن الماضي . وإذا أضفنا مئات الصور ، وأعمال الحفر في  
الخشب ، والمائيات ، والتابلوات والتداتيل فسوف نحصل على « غاليري »  
من الأعمال الإبداعية التي تحتاج إلى حياة إنسانية كاملة لدراستها  
دراسة تستحقها .

المهمة خطيرة ، لكنها ليست مستحيلة . إن مؤلفين مثل ديلتيه ،  
ونوربان ، وكلوسوفسكي ، وغوين قد وضعوا كاتالوجات للأعمال  
الليتوغرافية ، والرسوم التوضيحية ، والتصوير والنحت لدى المعلم .  
لقد نشأ أدب كامل حول إبداع دوميه ، وهو أدب واسع لكنه شديد  
الرتابة . التقويمات هي ذاتها ، الأوصاف والتفسيرات ، مؤرخون منذ  
شافلوري وآرسين الكسندر – أول النقاد للفنان – يمرون مثل عظام  
مبرية من جيل إلى جيل . قلة هم نفذة الفن الفرنسيين الذين لم يجربوا  
ريستهم في موضوع « دوميه » والأقل منهم أولئك الذين أغنوا الموضوع  
متيء ، إذا لم نعد الأخطاء والاعوجاجات . بين أبكر الدارسين ، عدا  
اثنين ذكرناهما – أرى أن نذكر هنري مارسيل الذي في مقالته القصيرة  
عام ١٩٠٧ قدم تقويماً أدق لتصوير المعلم مما قدمه شارحون يلوه . في  
فترة ما بين الحربين يجب أن يشام إلى المقال الاعم القصير الذي كتبه  
هنري فوسيون المكتوب بعق و تقدير . في العقد الذي تلا الحرب العالمية  
الثانية انتفخ كثيراً الأدب الذي دار حول دوميه من حيث النوع ، ولين  
أذهب في كثير من الأمور إلى أبعد مما قيل وأسس . ونضم إلى ذلك



ما نشره جان لاران وروبير لوجون ، وجزئياً مقالة جان أديمار التي يمكن قبولها مع تحفظات كبيرة جداً ، أما الأعمال الأخرى فلا تستحق أن تذكر .

لقد انتقمت البورجوازية ، في حينه ، من كوربيه بسبب قوله المثير ، إذ حكمت عليه بالسجن . وقد حاولت أن تنتقم من دوميه حاكمة عليه بالنسيان . كان الحكم قاسياً ، ثم تبين أنه غير قابل للتنفيذ . لقد ظل الفنان زمناً خارج اهتمام الجمهور . من مقالة ألكسندر ( عام ١٨٨٨ ) حتى مقالة مارسيل مر عقدان كاملان لم يذكر فيهما دوميه إلا في ما ندر ، وكان يذكر كمصور غرافيك . وفي بداية القرن حين قدمت مجموعة كبيرة من لوحات دوميه هدية الى اللوفر أصيب مدير المتحف بالدعر من فكرة أنه سيخصص صالة منفردة لمؤلف موضع شك كهذا :

— ثلاثون « دوميه » ؟ ما حاجتنا اليها ؟

واستبعدت الهدية .

لقد مرت تلك السنوات منذ زمن بعيد . اليوم عامل المتحف العادي جداً يعرف على الأقل أن كل نتاج صوره المعلم يساوي ثروة كاملة . إن الزمن ، أعدل القضاة ، قد أعطى تقويمه . لقد احتل دوميه مكانه في مقبرة الخالدين .

لكن الزمن لا يعطي سوى التقويم العام . الزمن لا يكتب مقالات . إنها مهمة المؤرخين . . . والمؤرخون أيضاً لا يكتبون ، أو يكتبون على نحو سيئ . في ما يخص دوميه تضاف إلى العوائق المتراكمة عوائق ناجمة عن ضخامة المادة . في مقاله حول ألبوم ليتوغرافات المعلم المكرسة لـ « الناس العاديين » يطرح جوليين كين السؤال : « كيف يمكن إيفاء هذا المحيط حقاً ، حتى مع وجود الأعمال العلمية التي تسهل تقبله ؟ . . . من أجل أن نصل إلى نظرة أدق إلى مادة الهجاء ، وإلى تناولات المعلم ،



الأفضل أن نقف عند مجموعة نتائج من فترة واحدة بعينها يوحدتها  
موضوع بذاته . » .

الفكرة ليست جديدة قطعاً . فمنذ العشرينات نشرت حول هذا  
المبدأ في ألمانيا سلسلة ألبومات - «دوميه والمسرح» و«دوميه والحرب» ،  
«دوميه والزواج» ، «دوميه والسياسة» ، «دوميه والعدالة» .  
لا جدال في أنها منشورات مفيدة وأشكال موائمة للدراسة ، لكن ، ينقصها  
أمر واحد . صار عمل المعلم يقدم لنا على شكل شظايا ، فتغيب عنا  
الصورة الشاملة ، أي الأهم . من تحليل مركز على «يوجيني غراندييه»  
وحدتها لن نحصل على تصور عن رحابة «الكوميديا البشرية» وضخامة  
قضاياها .

لكننا الآن في فترة الألبومات أو إن شئتم فترة الأبحاث الألبومية .  
إن نشر الفن في أيامنا إيجابي جداً وفريد ، لكن ، وكما سبق أن ذكرنا  
له جوانبه المظلمة بقدر ما هو متعلق بمصالح تجارية . يبرر الناشرون ذلك  
طبعاً ، بأنهم مضطرون إلى أن يراعوا ذوق الجمهور . من سيجلس ليقرا  
مجلدات ضخمة ، ممتلئة بالتحليلات الاختصاصية . الناس يريدون  
لوحات ، مطبوعة على أحسن نحو متاح - وإلى جانبها نص كبير يمكن  
أن يقرأ من غير اضاعة زائدة للوقت ، وأن يقدم أسرع تصوير لحياة الفنان  
وإبداعه ، أو للفن في عصر من العصور . إن نشرات «سكيرا» المعروفة  
تماماً هي خير مثال على ذلك ، وهي على أحسن مستوى مما ظهر من  
سلاسل ، إذ فيها تظهر العناية لا بنوع الطباعة وحده ، بل بالنص أيضاً .  
في السلاسل الأخرى من النشرات يكون الجزء النصي أكثر اقتضاباً  
وموضوعاً من غير مبالاة ، وينحدر أحياناً ليكون بضع صفحات  
تعليم أولي .

وإننا لفي عصر الألبومات . بفضل تقنية النسخ الرفيعة فإن بعض  
هذه الألبومات يضم كنوزاً حقيقية . ليس من العدل أن نقلل من قيمتها ،  
فهي في الحقيقة تضم القسم الأهم من المعلومات الضرورية لنا - المصورة .



المسألة هي ، ما الذي يمنع النص - على الرغم من قصره - أن يكون  
حديثاً ، وعميقاً ، وموضوعياً . الانتشار لا يعني - من وجهة نظرنا على  
الأقل - الهواية والتفاهة . وإلى ذلك يجب أن نضيف أن المعرفة الفنية  
تجانب ما - في ما يخص العلم وليس الصناعة المربحة - لا يمكن أن تتطور  
عبر نشر المطبوعات الجماهيرية وحده .

إن سيل الألبومات يضمن ، يا للأسف ، لنقطة الفن حياتهم ، لكنه  
ينعكس ضرراً على جدارتهم العلمية . في أدب ما بعد الحرب لا يوجد  
مؤلف قوي من مستوى أندريه ميشيل ، وهنري فوسيون ، ولوي  
أورتيك . أناس بمعارف سطحية ، هشة جداً ، وذوق غير مؤكد  
وأسلوب معلقين متوسطي المقدرة يصبحون دعاة وشراحاً للثقافة الفنية،  
وهم يفتقرون إليها إلى حد بعيد . المبدأ معروف : تقرأ ثلاثة كتب كي  
تكتب الرابع . لكن من المعروف أن النشر الواسع يواجه صعوبات - في  
ما يخص النشاط الجاد ، لا الترفيع المهني - لأن العرض لأي مسألة  
كانت غير ممكن من أرصدة المعارف ، إذ حين تفتقر إلى المعايير فلن  
تعرف ماذا ستكتب وكيف ولا يندر أن تتوجه إلى المصادر غير الموثوقة .

إلى هذه الظواهر المتعبة تنضاف ، في ما يخص الأدب حول دوميه  
تخطات يسهل تفسيرها تتعلق بالمغزى الفكري لعمله . إن الغلبة  
التدرجية للاكاذيب التي فات زمانها تترافق مع غرس اكاذيب جديدة .  
يحدث مثل ذلك أيضاً مع أحد دارسي دوميه الجادين ، هو جان أديمار  
الذي سبق ذكره . ينبغي أن نوضح أن دارساً للوقائع البيوغرافية  
مثل أديمار هو دارس عاجز عن تحليل النتائج ذاتها . طموحه الرئيسي  
هو أن يضيء مسألة تاريخ لوحات دوميه ، وهي مسألة معقدة ، فعلاً،  
وليست قليلة الأهمية . أطروحة المؤرخ تختصر بكلمتين إلى ما يلي :  
تواريخ النتائج التصويرية يمكن أن توضع بواسطة أعمال الليتوغراف  
المماثلة لها من حيث الموضوع ، وهذه تواريخها معروفة . قد يكون  
هذا الأسلوب مجدداً في بعض الحالات ، لكنه في الكثير غيرها - قد يبدو



ساذجاً لأن مواضيع بعينها قد تظل موضوع اهتمام الفنان سنوات طويلة . لقد ناقش جاك لاسين ، عن حق ، أطروحة اديمار . لكن اعتراضاتنا من طبيعة أخرى . يخبرنا المؤرخ أن لوي فيليب لديه هجائيات شرسة وقد أطلع عليها دوميه ، بل جمع مجموعات من هذه الكاريكاتورات . يؤكد اديمار أن مثل ذلك قد حدث للدكتور فيرون ضحية تقليدية أخرى لرسام الكاريكاتير . وأخيراً وصل إلى خد اقناعنا أن تيير أيضاً الأشد عداوة للمعلم كان مشتاقاً لأن يشد على يده وقد جمع مجموعة من كاريكاتيراته . وعموماً ، إذا صدقنا المؤرخ فإن الحال تكون كما يلي : لقد وضع دوميه هجائياته الغاضبة ، أما معارضوه المشار اليهم فقد ماتوا من الضحك .

مضى اديمار أبعد فأبعد في سعيه الى "التقليل" ، وحيث أمكنه ذلك إلى أن يدور حول المسألة السياسية - رانها لمناورة صعبة حقاً حين تتعامل مع مادة مثل إبداع دوميه . معروف أن لوي فيليب قد نجح في أن يمرر في المجلس الوطني في آب ١٨٣٥ قانون دركون بشأن الحد من حرية الصحافة . ومع التراجع الكامل ، لجأ الملك الى هذا القانون لأن الهجاء المعارض قد أضحكه حتى الإجماع ، ومعروف أن زيادة الضحك مضرة . وهكذا قد وضع حد ، طوال فترة زمنية مديدة ، للكاريكاتير السياسي ، الذي أخلّى مكانه للكاريكاتير الحياتي . وفي هذا الشأن يوضح اديمار من غير أدنى ظل من السخرية : « كانوا مضطرين ( الفنانون ) الى تطوير أخلاق الزمن وقد وقف لوي فيليب في مقدمة الحركة الواقعية الكبيرة ، التي شملت الادب والفن » .

وإذا كان ينبغي أن نشكر اديمار على شيء فهو أنه لم يطور فكرته إلى النهاية . فما من شيء كان يمنعه من أن يعزو الى لوي فيليب الفضل الأكبر بشأن إبداع دوميه الهجائي . ولو لم يكن الملك قد أمر بالاساءات والاعدامات لما ظهرت بعض أقوى كاريكاتورات دوميه .



إن دراسات كدراسات أديمار تشهد ، من بين ما تشهد عليه ،  
عنى عدم الكفاءة للتعلم جيداً في الجانب المتعلق بموضوعات الإبداعات .  
فقيرة جداً عناصر دراساتنا حتى الآن . لكن تتبع الميراث عملية طويلة  
لا يمكن أن تتم في فترات قصيرة ، لا من قبل واحد أو اثنين ، وليس  
مرة وإلى الأبد .

إبداع دوميه ، كما ذكرنا ، يمثل أعلى ذروة في تطور الواقعية  
الغربية وأهميته الحقيقية لا تحدد بغنى الموضوعات المدهش وحده .  
إن تفسير أي موضوع هنا مرتبط بدراسة معمقة للمادة ، مع مشاركة  
عاطفية ، وبحكم معبر تعبيراً واضحاً . وما لا يقل أهمية هو أن انطباعات  
الفنان ، ومشاعره ، وأفكاره تنمو في صور حية مذهلة ، حيث كل  
شكل تعبير عن طبع ، وكل حركة تتكشف عن حال ، وكل ملمح  
فيزيولوجي يتكلم عن ملمح روحي .

كوريه هنا يفتقر إلى الخيال ، فحين كان عليه أن يصور حماراً  
من أجل لوحته « العودة من الاجتماع » كان عليه أن يجلب إلى غرفته  
حماراً حياً . أما لوحة مانيه « المسيح مع الملائكة » فقال أنه لا يستطيع  
تقويمها ، لأنه لم يكن قد رأى ملائكة ولا يعرف أن كانت لديهم أقسام  
خلفية . بدهيته ، كما نرى ، هي : عليك أن تصور ما ترى فقط ،  
وما تراه هو كما تراه لا أكثر : وفي الحياة حيث « الجمال واقعي ومرئي  
فليس للفنان الحق في أن يقوي صورته . لا يصح أن يضيف إليه ،  
فيغامر بتغييره ... » وإذ لاحظ أحدهم ذات حين أمام « المرأة مع  
البغاء » أن شعرها طويل جداً أخذ كوريه متراً واقترب من اللوحة كي  
يبرهن أن الطول طبيعي تماماً ..

نذكر هذه التفاصيل لا لكي تؤكد استثنائية خيال دوميه وفراة  
ذاكرته البصرية التي صنعت صوراً شخصية « بورترية » هجائية  
مذهلة لسياسيين مرئيين من بعيد ، ولهم ملامح دون كيخوت وسانتشو  
بانسا ، ولريم المجذلية والجمهورية التي « يتمظهرون أمامها . المسألة



هي أن الفهم البائس للواقعية عند كوربيه هو فهم لواقعية زاحفة ، ولو أن دوميه تبنى مثل هذه المواقف لما استطاع أن يصنع نتاجاته الرائعة . بكلمات أخرى ، المسألة ذات طابع مبدئي وليس في وسعنا أن نضع إشارة المساواة بين وجهات نظر الفنانين ، ولا أن نؤكد أنهما يتكاملان . انهما لا يتكاملان بل سرعان ما يتباعدان .

قوة دوميه في عمق الاجمال الفني كرويا ، مولودة من الحياة ، لكنها مجسدة من الخيال ، كي تكون مصممة بصورتها التي لا تتكرر لمصور وتشكيلي من مستوى رفيع . هذا الإجمال الفني يمس الإنسان ومستوحى من الارتباط العميق بالإنسان ، من الامتزاج غير المشروط بمصيره .

كتب جان لاران « لن نحول هذا الإنسان الرائع الى مفكر ، فهو لم يدع ذلك . اذا كان دهؤه في المراقبة وشعوره بالمضحك شديدي الفاعلية ، فهذا يعود قبل كل شيء الى وسائله التعبيرية الاستثنائية . انه لأسلوب غريب في المحاكاة من مؤلف مثل لاران الذي لا يمكن ، بأي حال ، أن يوضع في حشد المروجين أشباه الجهلة . بماذا ادعى دوميه ، وبماذا لم يدع ، هذا غير معروف من قبل لاران ، ولا أهمية له ، ففي الفن لا كبير أهمية للادعاءات . ويكون لزاماً أن نسأل عم تعبر « وسائل التعبير » لدى دوميه ؟ معطيات الملاحظة مع « الشعور بالمضحك » ؟ ألا تلزم حدة ذهن خصوصية كي نقول ان محتوى هذا الابداع لا يوفي حقه بالملاحظة والمزاج . الجوهرى هنا هو القوس في العمق ، والجمال والاستنتاج ، أي عمل المفكر ، انما ذلك المفكر الذي يتعامل مع الصور ، لان مجاله هو التفكير الفني .

لقد صنع دوميه ببراعة حشداً من الانموذجات ( الموديلات ) الكاريكاتورية في ذلك الزمن بأصالته الجبارة في الرسم ، وبأصاليته الجبارة في التفكير . ومقارنة به يعتبر شارليه ورافيه ، غرافيل وترافيس وبومون وبوكيه بدائيين من حيث هم نقاشون أو من حيث



هم مفكرون . انه اسرع بديهية ، وأبعد نظراً ، وأكثر حكمة حتى من معلم في الهجاء مثل ويليام هوغارت .

ربما يكون دوميه قد تعلم الكثير من الامور من هوغارت ، الذي كتبت نقوشه حينذاك أكثر شهرة بكثير في فرنسا من تلك التي نقشها شارليه أو ترافيس . هوغارت هو حقاً ثروة كاملة من الانماط والمراتب لكن هذه الثروة بعد الدراسة الطويلة تبدأ تبدو رتيبة . كنزلياته الذهبية واحدة من حيث الشكل والحجم . الانماط ، والترعصات ، والتمظهرات ، والتأثيرات المضحكة تتركز في أماكن كثيرة وتفقد قوتها تدريجاً . هو يحب أن يكون في مشاهد المداخل والشوارع أكبر عدد ممكن من الأشخاص ويرتبهم ببراعة ، لكن هذا أيضاً يضايق . ان توليفة من هوغارت يجب أن « تقرأ » على مهل وبصبر ، كما تقرأ الحكاية . أحياناً تزودنا « القراءة » برضى حقيقي ، لكن ، أحياناً فقط . الشعور بالرتابة يقوى أيضاً أحادية الشكل في التناولات النقشية . ان هوغارت معلم في النقش (الحفر) ولكن في حدود راسخة بدقة . فنانون مثل رمبرانت ، ودوميه أو دوغا يرسمون كما يرسمون وكما أراد ان يرسم كثيرون بعد ذلك . هوغارت يرسم وينقش مثل ما كان مقبولا في القرن الثامن عشر . ومع أن الصورة أضعف تبعية « للموضوعات » الطارئة ، فإنها حتماً تحمل إلى هذه الدرجة أو تلك سمة الزمن . انها تشبه إلى حد ما الأسلوب في الأدب ، وهي مثل الأسلوب في الأدب من حيث أنها بقدر ما تكون عفوية ، تكون فرصها أكبر في أن تدوم من غير أن تبدو أنها « موضة » قديمة . وال عفوية ليست ، طبعاً ، الشرط الوحيد لطول البقاء ، بل هي شيء جوهري جداً ، ويكفي توليفها مع سمات أخرى . « حرب الغال » ليوليوس قيصر ظلت بعد عشرين قرناً تبدو معاصرة . نثر غابرييل دي أنونسيو - اخدين ، كمثال « رومانيا » مجيدا آخر بدا بعد بضعة عقود من انتصاره كالخرق البالية .



بلغ كوربيه الكمال التقني في الحفر ، وفي التصوير من غير أثر من  
السمي إلى أن يتألق بالتقنية ، إلى أن يدهش ، أو يستفز أو يحير .  
لاحبالآسامية بالمؤثرات وبالموضوعة الدارجة . الصورة ليست أكثر أو أقل  
من حقيقة الحياة ، مصورة بحقيقة فنية . ما أراد المعلم أن يشوش بل  
أن يعرض . وسواء مزح أم لا ، فهو لديه شيء جدي يقوله لنا ، وهو  
يقوله كما يتكلم الناس الجادون في الأمور الجادة : ببساطة ، ووضوح ،  
وبإقناع ، أما أن البساطة تنمو مع الاقتدار ، والوضوح - في التعمق  
والإقناع - في التعبيرية المدهشة ، فذلك من عمل العبقرية . أن نكون  
بسيطين ، هذا أمر مرغوب به وفي استطاع كل منا . فهل إلى هنا وسنكون  
عباقرة . . . على كل حال ، إن المؤثرات والعفوية التقنية لن تخفيا حقيقة  
أننا لسنا عباقرة . . . المتوقع أكثر أن تجعلنا بأئسين أو مضحكين .

يحق للواقعي أن يترك العمل على الطبيعة . لكن ليس له أن يترك  
مراقبة الطبيعة . وما دمنا نعلن عن واقعية موضوعنا ، فعلينا أن ندرس  
الواقع . وطبعاً ، إذا ظل المرء باصرار يسطر المهمة فإنه يكون مستعداً  
لإفشاء المراقبة . وصفتنا هذه مقدمة من درسيه نفسه في عمل نبتوغرافي ،  
حيث ثمة مصورا مشاهد يصوران ، واحدهما خلف الآخر ، يقول النص :  
« الأول ينسخ عن الطبيعة والثاني ينسخ عن الأول » .

وكي تتطور المراقبة من نظرة خاملة إلى دراسة يحتاج الأمر ،  
إلى التفكير والخيال أيضا . قد يكشف الفنان مصادفة الحافز الممتع  
وزاوية النظر الصالحة ، لكن المصادفات السعداء نادرة في الأحوال  
العادية . أما تصوير مشهد مبتذل ومن زاوية نظر مبتذلة فلا يستحق  
الجهد . كي تستطيع دائماً وفي كل مكان أن تكتشف الممتع حقاً ، من الضروري  
أن يكون لديك تصور مسبق عنه ، أي أن يكون لديك خيال . ولهذا فإن  
دعوة كوربيه لنا كي نصور ما نراه فقط لا قيمة لها من وجهة النظر  
الجمالية . يرى المرء ألوف الأشياء ويمكن أن يراها بأكثر الطرق اختلافاً  
لكن المسألة الجمالية تبدأ من هنا وإلى هناك مع السؤالين اللذين لا مفر  
منهما : « ماذا ؟ » و « كيف ؟ » .



في أحد الأعمال « الليتوغرافية » من سلسلة « موسيقيون متشردون » قسم دومينه التوليفة إلى قسمين بوساطة أفقية المصباح . في القسم الأعلى نرى قطعة من المنظر المضاء بضياء قوية وجذعي فنانين ، رجل وامرأة ، يرتديان ثياباً قديمة ، وغارقين في حوار ما ، شجي ، بقدر ما نستطيع أن نحكم على التمثلهين « البوز » ، في حين يبقى رأسا الممثلين خارج الصورة . في القسم الأسفل نرى أربعة أشخاص من الأوركسترا . ثلاثة منهم يديرون ظهورهم ، تقريباً ، نحونا ، يستفدون من فترة الصمت الموسيقية كي يهوموا ، أما الرابع فربما كان يستعد ليحذو حذوهم ، لأن وجهه يبدو مشوهاً بتثاؤبة واسعة ، حتى أنها تصيبنا بالعدوى . النص غير اللازم يقول : « الأوركسترا في عرض مفجع » .

وبعد ١٦ عاماً حين استعمل دوغا توليفة مماثلة في لوحة « أوركسترا الأوترا » لجزء المعجبون بالفنان مثل ديورانتى تجديده في التنظيم التشكيلي . . دوغا هو ، فعلاً ، مجدد كبير ، لكن لوحاته في العديد من الحالات تفيد من تناولات دومينه المفاجئة ، المدهشة ، الكثيرة ، المنبثقة تلقائياً من ذلك الإبداع الجماهيري ، بذلك السخاء الذي لا يستطيع أن ينثره إلا الغني .

وإذا لمسنا الحوافز المسرحية ، يكفي أن نتصفح الأعمال الفرافيفية المكرسة لهذه الحوافز لكي ندرك الكثرة غير المتوقعة فيها من الملاحظات الأصلية . كأنما قد وضع المعلم مهمة — في الحقيقة هو لم يضع أبداً مثل هذه المهمات الشكلية — أن ينظر إلى المسرح من كل النواحي الممكنة . يرينا إياه من الخارج ، مع كثرة متجمعة أمام شباك التذاكر ، في المساء المثليج ، أو النهار الصيفي الخائق . ويرينا إياه من ناحية مدخل الفنانين مع الممثل البائس الأعرج القادم من أجل العرض المغد . يرينا الخشبة منظوراً إليها من الصفوف الأمامية ، ومن الشرفة ( البلكون ) ومن عمق مقصورة ، ومن وراء الكواليس . يرينا الصالة عموماً وبالتفصيل — الكراسي ذات الذراعين للمشاهدين المنتقين ، والصالة العامة للبسطاء ، مقصورات الأغنياء المشتركين ، الفرقة الموسيقية وزوايا المشاهدين وقوفاً . . يرينا الصالة غاصة بالجمهور حتى الاختناق أو فارغة إلا من مشاهد يهوم



نفساً أو من اثنين من القرويين يخيل لهما أن « ثمة أيضاً » شيء . يرينا روبرتوار حركات الممثلين بكامله ، وكامل ردود فعل الجمهور الممكنة - من الدهول الوقور حتى العراك بقبضات الأيدي في الصالة - الذي ينشأ بسبب « جدال أدبي ما » . استعمل الفنان أكثر مؤثرات الاضاءة اختلافاً ، من الظلام الكامل تقريباً ، حتى الاضاءة الشديدة للمشهد ، من ضوء النهار الهادئ حتى إشعاع مصباح الغاز الساقط من فوق أو القادم من الأسفل كي يظهر إشارات الوجوه في ترعصاتها الكابوسية . قل أن يتعامل المخرجون السينمائيون الأوائل بزمان طويل مع مشكلات الكادر يبدو وكأن دومييه وفي هذه الأمور حقها . لقد ضيق زاوية النظر ووسعها ، مستخدماً كل الخطط الممكنة - من الضخمة الى البانورامية - ملاحظاً الواقع من نقاط النظر الممكنة كلها - من تحت ومن فوق ، من اليمين ومن اليسار جبهياً ومن وراء ، يقص بجرأة أفقية الصورة ، دائرياً أو من الجوانب - كل ذلك - وذلك كله من غير أي ظل لأي تعمد مسبق ، من غير تباه بالاعداد المناسب ، من غير أي خدع لاغاية لها ، بل بذلك الإيمان ، والواقعية ، والتلقائية ، التي هي من خصوصيات المبدع الاصيل التي ترقى إلى مستوى المعلم الكبير .

لكن ها هم أولاء ، بعض الباحثين ، يرفضون تسمية واقعي حتى للفنان الذي يعكس سمة العصر من جوانب كثيرة على نحو جيد وبعمق . ولصالح الحقيقة ينبغي أن نوضح أن نقاداً إشكاليين ، يتصرفون على هذا النحو ، تحفزهم أطيب النوايا . تكتسب الواقعية شهرة سيئة جداً بين علماء الجمال البرجوازيين ، فهم مقتنعون بصدق ، بأنهم يقدمون خدمة للمعلم ، إذ يبعدونه عن هذه المدرسة السوقية . وكي لا نكون مهذارين ، يكفي أن نشير الى أنه في « تاريخ التصوير العام » ذي المجلدات الثمانية والعشرين ، الصادر في السنوات الستينات ، الذي رأس تحريره كلود شيفر ، يوجد إبداع دومييه في المجلد الخامس عشر ، المكرس للرومانسية ، وتحت عنوان الكاريكاتير . في المجلد ذاته يلحظ « رومانسيون » مثل كوربيه وميلليه ليس لأن المؤلف ريمون كونيا جاهل



الى هذا الحد ، بل لأن معدي السلسلة قد حددوا مجلدات للتعبيرية ،  
التكعيبية ، والسريالية ، والتصوير التجريدي ، والخ . ولم يجدوا من  
الضروري أن يكرس للواقعية ، ان لم نقل مجلداً ، فعنوان على الأقل .

بيرنار دوزيفال اذ يؤكد على موهبة المعلم في أن « يكشف الانساني »  
يوضح : « بهذه الموهبة ارتفع دوميه فوق الواقعية ووصل الى الشعر . »  
ويبدو جلياً انه مقتنع بأن هناك ، حيث يوجد الشعر لا يوجد مكان  
لواقعية وعلى العكس . إيلين توسين ، بدوره يؤكد : « انه يتوغل في  
الإنسان وفي مصيره ، من ناحية الواقعية والفردية . » المصير الإنساني  
من الناحية الفردية . أية مفاجآت لا تتهددنا في مثل هذا النوع من  
القراءة . يلحظ توسين « ثنائية » المعلم أي « انجذابه المزدوج كفنان  
كلاسيكي وباروكي » لكنه لا يسمح بأية صلة له مع الواقعية . ويرى ايلي  
فور أنفر انه كان « واقعياً عارفاً » في حين كان دوميه رومانظيقياً ،  
لأن « حسد البرجوازية ظاهرة رومانظيقية » ونخلص ، الى هذا الحد  
او ذاك ، الى ان تصوير ايديب وأبو الهول او جوبيتر وتيتيدا ، هو  
« واقعية عارفة » ، أما تصوير المعارك الطبقيّة المعاصرة فهذا « ظاهرة  
رومانظيقية . » لا ، إن المفاجآت في مثل هذه القراءة ليست واحدة  
بل اثنتان .

جورج ويسمان وهنري مارتيني يكتبان : « فن دوميه يستلهم  
الواقع . لكن الفئائية التي يضيفها على المواضيع الأكثر عادية ، والهروب  
الى الموضوعات الشعرية الكبرى مثل دولاكروا ( دون كيخوت ) ، والى  
أشواق الروح الجميلة ( محبو الفن ، الموسيقيون ) وحرية الأشكال  
وحيويتها تربطه بالرومانسيين أكثر مما تربطه بالواقعيين . »

من العسير القول من اين وبأية طريقة استقى المؤلفان المذكوران  
اعلاه قناعتهم بأن الفئائية وأشواق الروح الجميلة ، وحرية الأشكال  
وحيويتها لا تتوافق مع الواقعية ، لكن الحقيقة قائمة . إن أحد أسباب  
هذا الفهم المحدود للواقعية يجب البحث عنه في مقولات كوربيه البائسة .



ومع ذلك فمن باب التعسف أن نرمي على كوربيه ذنب جهل وعدم رؤية تفسيرات نقدة الفن ، الذين من أول واجباتهم أن يطلعوا على الوقائع الفنية وأن يفهموها ، لا أن يؤلفوا بكلمات وتصريحات .

ينقل لنا فرانسوا فوسكا الأحكام التالية : « دوميه يصنف ، غالباً ، بين الواقعيين ، وهذا خطأ . إذا كانت موضوعاته واقعية ، فإن الأسلوب الذي أخرجها به ليس ( واقعياً ) إطلاقاً . لا شيء عنده مما لدى المراقب المنتبه والمدقق . إنه رومانسي ويعالج موضوعاته الواقعية كرومانسي . » وكما يبدو فإن فوسكا لم يلتفت حتى إلى الحقيقة البسيطة ، وهي أن الموضوعات بذاتها لا يمكن أن تكون « واقعية » وتقيض الواقعية وأن الناس ، المتعلمين على الأقل ، ينسبون هذه النوع لا إلى الموضوعات ، بل إلى الترجمة . ويبقى الناقد على الحاحه على أن « دوميه رومانسي ورومانسيته ستتعمق في مجرى حياته . » حتى في ما يخص مجموعات مرتبطة بالموضوع النثري لراكبي مقطورات الدرجة الثالثة ، الأسواق ، حوانيت اللحامين ، يعلق الشارح : « هنا ينبغي ألا يبحث عن الدقة الوسواسية لواحد مثل هنري مونيه أوبونفين . دوميه لا يقدم شيئاً ، أو تقريباً لا شيء لمؤرخ التقاليد . » وهذا غير صحيح إطلاقاً . دوميه يقدم مادة بصرية ضخمة لمؤرخ التقاليد ، من غير أن نحتاج إلى توضيح أن الواقعية لا يمكن أن تنحصر إلى تاريخ ما للتقاليد كما يتصور فوسكا . الناقد الفني يتابع بالاحاح فكرته الثابتة : « مهملين التفاصيل الدقيقة أو المحبة ، فهو لا يظهر في الموضوعات سوى زعم دراسة الأشكال البشرية مع اضاءة محددة يقدم هذه الأشكال وقد كبرها . »

يوجد مهذنون مسلون ، لكن فوسكا ينتمي إلى المتعبين . وهو يقدم الفكرة ذاتها تقريباً في مقالة أخرى حول إبداع دوغا . إنه ، وهو غير المؤهل لاستكناه مغزى النتاج ، يسرع ليخلص إلى أن لا مغزى فيه ، وأن كل شيء هو مجرد « زعم » حول أشكال ما غير واضحة حتى له



نفسه ، فلو كانت واضحة له ، لكان يمكن له عبرها أن يصل الى المغزى .  
وبدلاً من هذا يصل فوسكا الى القول صراحة : « دولاكروا ودوميه هما  
النجمان - المتقاربان للرومانسية . » إن مناقشة مثل هذه الاستخلاصات  
المدوخة كما يخيل لنا لن تكون جادة إلا بقدر جدية صوغها .

كان ميلليه صديق دوميه قد قال إن من الواجب استعمال «الوضع  
من أجل التعبير عن السامي . » إن احترام الرومانسيين للسامي يدفعهم  
الى التعبير عنه بحوافز قديمة أو مجلوبة ، مبتدعين في الزمان والمكان من  
الحاضر المتبدل . لقد عبر دوميه حتى في « موتيفاته » الميثولوجية ،  
الإنجيلية والأدبية عن السامي بالوضع . إن « حورياته » لا يختلفن بشيء  
عن النساء القرويات في لوحة « الحلاب ، وابنه ، والحمار » .  
و « المجدلية التائبة » عنده فظة ومنفرة ، فهي لا تمت بشيء من القوة  
المؤثرة الى الأصل . و « رسله » أناس مختارون من اليومي . في الكثير  
من هذه اللوحات رومانسية فعلاً ، لكنها رومانسية الواقعي ، مهما  
بدا ذلك مفارقاً .

ترتفع الواقعية الى أعلى ذراها حين تتحول من التقليد الى التغفل  
ومن نسخ المرئي تنمو الى اكتشاف الجوهرى ، وحين تصير الآلية  
البدائية لعلم البصريات متجاوزة من قبل النظرة الداخلية لتبصر  
صافي النظر ، ومن قبل تطابقات « العين الثالثة » .

الاستبصار ليس سمة ممتازة للرومانسي وخطيئة مميتة للواقعي .  
تماثيل بلزاك ليست صوراً طبيعية للرؤى التي لا يكفي أن يصل إليها  
النظر الحاد . القفزات العالية لم تتم بعد . فبطيران المعرفة العالية ،  
مع التحرر من تحديدات الثقة الحرفية بالذات ، بمعرفة الملاحظة  
والعقل ، المقرؤة بطاقت الفطرة العليا والخيال ، بالحب والمعاناة ، بذلك  
وحده يمكن الوصول الى تلك الاستنارة التي تولد منها قصص غوغول  
وروايات دوستوفسكي ، وكوابيس غويا ، وواقعيات دوميه .



أمام أكثر نتاجات الفن نحدد بسهولة فائقة وبكلمة واحدة مسيرة المؤلف إذ نتكلم على التفسير الدرامي ، المأساوي أو الهزلي . أمام الكثير من « كاريكاتيرات » دوميه التالية هذا غير ممكن . إنه يستعمل طريقتين أو ثلاث في وقت واحد ، فكأنه يتلقى الحدث من ثلاثة جوانب في وقت واحد . وليس من السهل أن نقول إن هذه الأعمال الإبداعية تريد أن تضحكننا ، أو تحزننا أو أنها تحملنا على التفكير بالمفزى ، فهي ذات مستويات كثيرة ، ومن هنا فهي تحتل شتى ألوان التفسيرات . وفي هذا المنحى يمكن تقديم عشرات الأمثلة ، لكننا سنتناول واحداً من أبسط الأعمال الإبداعية المشهورة – « الفتى الباريسي في تويليري » . إنها تصور مشهداً من ثورة ١٨٤٨ . أخذ الشعب قصر تويليري ، فتيان الشوارع ، مرافقو المنتفضين الدائمين ، اقتحموا صالة العرش ، وأسرع أحدهم كي يجلس على كرسي الملك . ورد فعله هو : « يا إلهي ، كيف يفوص الرجل إلى الداخل » . يستقبل العمل الليتوغرافي أول ما يستقبل على أنه مزحة ذات معنى سياسي : هذا ما بقي من الملكية – عرش فارغ ، يستطيع كل وقح أن يختبر رفاهه . لكن العمل لا يصور هذا العرش المهمل وحده ، بل يوجد أناس – إنهم غافرو شيو باريس ، وقد صوروا على عجل ، لكن بدقة ، وبشيء من المزاح ، وبتعاطف جلي ، مما جعل الصورة الكاريكاتورية تصبح صورة حياة . وعدا ذلك ، ثمة في رد فعل الفتى وفي مظهره ( بوز ) فوق العرش إشارة ذات مغزى أكثر جداً : « كيف يفوص الرجل إلى الداخل » وهي تعني بوضوح « كيف ينسى انقادم إلى السلطة نفسه » . وأخيراً يخلص المشهد إلى خلاصة تاريخية – فلسفية ، ليست جديدة قطعاً ، لكنها في وقتها تماماً : هكذا يمضي المجد الدنيوي . الكوميديا التي يقدمها الفنان ، لها وقع الفصل الأخير من دراما تاريخية .

لا نستطيع أن نكتشف لدى أي واحد آخر من ساخري العطر مثل هذا الغنى في الأحوال والنتائج ، ومثل هذه الكثرة في مستويات الأسلوب . من غير أن يعلل ، ومن غير أن يحلل تحليلاً مفصلاً ، يحيط دوميه بما



يشبه الإلماحة ، بالحدث من شتى نواحيه ، يقدمه لنا بغناه الحيوي كله ، يتجنب الخطة البائسة التي ، ويا للأسف ، تحولت إلى مرادف للكاريكاتير لدى الكثيرين من الساخرين ، التي تعلل أو تبرر بأن : الكاريكاتير فن جماهيري ، ويجب أن يكون مفهوماً من الجميع وأن يمتلك دفعة واحدة . والمصيبة هي أننا إذ نتقبل صوراً كاريكاتورية بدائية ، فإن ما يبقى علينا هو أن ننساها .

أكثر أعمال دوميه الليتوغرافية تستقبل تلقائياً ودفعة واحدة من غير أن تكون بنا حاجة إلى أن نحزر أو أن بلجأ إلى تفسيرات الأسطورة . لكنها تستقبل على هذا النحو على صعيد الفكرة السياسية ، وهي بعيدة عن أن تستوفي معانيها . وإذا شئنا أن نتوغل عميقاً فيها فإننا سنحتاج إلى مزيد من الإنتباه ، وهي من ثم ستسترعي انتباهنا أكثر ، وتحول إلى شيء مختلف عن شر اليوم الذي ينتهي بانقضاء اليوم . وهل نمة حاجة إلى أن نضيف أن هذا التأثير المستمر يرجع ، إضافة إلى غنى التلوينات والتلميحَات الفكرية – العاطفية ، وقبل كل شيء ، إلى غنى التعبير الغرافيكي .

« الفتى في التويليري » مثلها مثل المئات المشابهة من الصور تطرح كثرة من التناولات في المواضيع والتشكيلات ، فصغير الشارع ، الموجود على العرش الملكي ، هو في ذاته تفسير أصيل لوجهات التاريخ الكبيرة . لكن اللقطة هنا في تمظهر ( بوز ) الفتى الغارق في المقعد الوثير ، الفارز رجليه الناحلتين المرتدتين سرّوالاتاً ، وفي اليد المتكئة على مسند العرش ، الممثلة لإيماء ملكية ، في بروفيّل هزلي حاد ، وبقبة جندي الحرس الملكي المتكئة ، وفي تعبير ، وتمظهرات كل الشخص المصورين الآخرين ...

خط شجاع ، سريع ، يبدو للنظرة الأولى نافذ الصبر وغير مبال ، يرسم الأشكال ، يشكل الطبقات ، يحدد الحركات ، لكن هذه السرعة ليست ثمرة الضجر ، بل الثقة ، فكان الصورة ، مع أنها غير مرئية ،



موجودة حتى على الحجر النظيف، أما مهمة الفنان فتتمثل في أن يجعل غير المرئي مرئياً من أجل شرح التناولات الغرافيكية الموجودة في عمل واحد بعينه من أعمال دوميه يلزمنا نص في عدد من الصفحات ، قد يتعب القارئ أكثر مما قد يغنيه ، لأننا سندخل في ميدان لا تنجز الكلمات فيه الكثير من العمل . من بين الأشياء المختلفة ، التي يخسرها البصري حين يخضع للتحليل الكلامي هو أولاً السحر التشكيلي ، ومعه الحيوية أيضاً . « الفتى في التويليري » هو انفجار حقيقي للحركة ، للحياة - أولي- ، سريع ، يهيمن في لحظة ، وينطفئ ، إذا حاولنا تفسيره جزءاً فجزءاً بمساعدة تعابير الموضوعة الحسية . إنه انبثاق للبهجة والسخرية، إيماءة تصيبنا بالعدوى وتوجهنا ، تدريجياً ، نحو تجارب أهدأ وأعقد ، لكنها تجارب تصويرية ، لا تجارب منطقية .

ثمة فنانون اهتماماتهم بالمواضيع ، وأساليبهم في الرؤية أو جالهم ، يمكن أن تحدد بجملة واحدة . يوجين لامي يصور حياة الطبقات العالية ، وسارل جاك - حياة الريف . بونفن متمسكاً بالاستيثاق الموضوعي ، في حين أن بليك خيالي . ديفريا يميل بذوقه نحو التفسير العاطفي ، وغافارني - نحو التفسير الساخر . ميزات دوميه لا يمكن صوغها مثل هذا الإيجاز . هو مؤرخ وقائع السوء اليومية ومؤلف تعميمات رمزية . إنه واقعي صميم ، وذو إحساس بالرومانسية . المراقب الموضوعي يحل أحياناً محل الرائي . الشاهد المحايد يصبح ، غالباً ، مساركاً وفاعلاً ، يتحول الضحك البريء إلى تعرية لا ترحم ، الإحساس بالهزل يحل محله الشعور بالمأساوية .

هذا الفن في الرؤى والمواقف هو تعبير بذاته عن طبيعة غنية ، وله مغزى برنامجي محدد . ووحده منهج الواقعية يمكن أن يوفر مثل هذا الأفق للتعبير عن الواقع في كليته وتنوعه ، ولردود الفعل الروحية ، والعقلية ، والعاطفية لدى المبدع . من غير أن يبذل جهداً من أجل أن يصوغ بالكلام مواقفه الجمالية ، أظهرها دوميه إظهاراً جلياً وكافياً في



نتاجاته . هذا برنامج إبداعي تبرز أمامه مسلمات كوربيه الموحى بها من شانفلوري ، وبرودون في كامل تحديداتها . لقد سخر دوميه في أعمال غير قليلة ( سلسلتا « فنانون » و « مصورو المشاهد في الشتاء » ، وغيرهما ) وهو يشير لنا إلى عشاق الإيمان الزاحف، الهائمين في الحقول والتلال الجرداء باحثين عن « موتيف » موحين لنا بأن ما يلزم للكشف الفنية ، أكثر ما يلزم ، هو ساقان قويتان . لقد سخر أيضاً من ضالة الموضوع ، إذ صور المعجبين بالطبيعة واقفين قرب روائعهم – لوحة فيها حورتان أو لوحة فيها ثلاث حورات ، أو منظر طبيعة صامتة فيه غليون تبغ وشمعة مشتعلة. وسخر أيضاً من واضعي التوليفات الكبيرة، مصنوعة وفق نماذج كلاسيكية أو رومانسية جاهزة ، مقدماً لنا كهان الفرشاة هؤلاء وهم يصورون كل ثلاثة معاً لوحة بذاتها كي يقدموها في أسرع وقت للصالة ( « مشردو باريس » و « أسبوع قبل افتتاح المعرض » ) .

إن موقف دوميه من مسائل المنهج لا تفنيه حقه ، طبعاً ، هذه المزحات . فهذا معبر عنه في التصوير ، وفي النحت ، وفي الجرافيك ، منذ بدأ أعماله الليتوغرافية الأولى ضد الملكية في بداية الثلاثينات ، وحتى آخرها في أيلول عام ١٨٧٢ حين صورت الملكية أخيراً في تابوت دفنها . إنها خاتمة رمزية حقاً لكنها غير نهائية، فالعلم في طريقه الإبداعي الطويل قد ناضل لا ضد الملكية وحدها بل ضد كل الاخطار المهددة للإنسان .

الإنسان ... هذا ما تكرر : الإنسان .. الإنسان .. إنه لأمر متعب ، لكن لا مناص من أن نكرر ، لأنه الأساسي .. لكن – أ أي إنسان؟ صور دوميه في أحد الأعمال الليتوغرافية فنناً يمسك يد متشرد، وقد ظهرت أمامه فتاة قروية ما . مفتوناً بطلعة الموديل المحتمل يهتف المصور وقد فوجيء :

– لا تتحركي ، أنت رائعة هكذا .



أما نحن فلنا رأي آخر ، فإذا كانت الفتاة هي هذه التي صورها الفنان فإنها بليدة ، لكن هذا من الأمور الصغيرة . السؤال هو ماذا يعرف الفنان عن الفتاة ، ما « الرائع » الذي وجدته في مظهرها الخارجي حتى سارع إلى تصويرها . نحن لا نحسب دائماً حساباً إلى أن شخصاً بعينه لا يندر أن يستقبل في ثلاث أحوال مختلفة على الأقل : بما يمثله ، بما يمكن أن يكون ، وبما هو في الجوهر . وكما قلنا « في ثلاث أحوال مختلفة على الأقل » وللقارئ الحق في أن يسأل : ما الحال الرابعة ، إذا كان ثمة رابعة ؟ وهي موجودة فعلاً . بل ثمة رابعة وخامسة . لأن التنوعات الثلاثة غير منفصل أحدها عن الآخر فصلاً حاداً ، بل هي متوضعة أحدها فوق الآخر ، فمع « تنوع القراءة » نحصل على المزيد من التلوينات المحتملة . نعرف ، جميعاً ، من تجربة حياتنا ، أنه في ما يخص الشخصيات المعقدة أو غير المستقرة في سلوكها ، قد تكون الآراء فيها كثيرة ومتعارضة .

صوّر كوربيه في الصور الشخصية « بورتريه » ما أراد لنا أن نقبله ، وإلى حد ما ، ما رآه ، مع شيء من الحب ، موضوعاً جديراً بأن يحب . قد يكون أحب تلك الصور الشخصية ، إذ قد أرسلها إلى الصالة . ثمة آخرون صوّرهم ولم تعجبهم دائماً صورهم . برودون لم يكن راضياً عن صورته ، وكذلك كانت حال بودلير ، أما برليوز فقد رفض أن يستلم صورته الشخصية حتى كهديّة . وهنا يتعلق الأمر بأناس حسني النوايا في ما يخص الفنان ، إذ تمظهروا أمامه ، وكانت له علاقة حسنة بهم ، إذ كانوا من أقربائه . ومع ذلك فالتجاوز قائم . فالفرق بين تصور الفنان للنماذج وبين تصور النماذج لأنفسهم بدا حقيقة جلية .

الأبسط هو أن نختتم بالقول إن كوربيه رسام بورتريه ضعيف ، لكن هذا لا يحسم المسألة . الكثيرون من رسامي البورتريه الصالونيين ، الأضعف منه كثيراً ، يعرفون جيداً كيف يرضون الموديل . يكفي أن يقدموه في أضواء مريحة جداً ، ماسحين عيوبه الفيزيولوجية . وسواء



كان قوياً أو ضعيفاً فإن كوربيه كان يسعد بأن يصور ما يراه . لكن رؤيته تختلف كثيراً عما تراه الانموذجات أو ( الموديلات ) . وعدا ذلك لم يكن في أعماله ذلك الإقناع الذي ينزع سلاح الموديلات . فأمام الأعمال القوية جداً يكون صاحب الصورة مضطراً إلى التراجع أمام تقويم الفنان وتفسيره ، حتى لو لم تكن في صالحه . الحقيقة الفنية المرتفعة إلى الأجواء العالية للشعور يصير من الصعب أن تناقش . . ولهذا فإن بعض صور البورتريه غير المحببة لفريكو ، وفيلاسكتس أو غويا قد قبلت من الموديلات ، إن لم يكن من غير حماسة ، فعلى الأقل من غير رفض .

يخلص إلى أن رسام البورتريه يستطيع بأيسر ما يمكن أن يتفاهم مع من يصوره إما بمستوى المداهنة التملقي ، أو بمستوى الاستكناه الرفيع . لكن مهمة الفنان ليست في إرضاء نزوات الزبون ، وليست البورتريه هي الشكل الوحيد لتصوير الإنسان . وإذا تذكرنا العلاقة المتبادلة بين المصور والنموذج (الموديل) ففي الفن ، كما في الحياة ، ثمة بين تصور الفرد لنفسه وتصور الآخرين له مسافة كبيرة جداً .

الفنان الذي لا يذهب إلى ما هو أبعد من تصوير الأشياء في مظهرها المألوف ، يتصور أبطاله كما يظهرون . وإذا اعترضنا قائلين إن الناس ليسوا المظهر الخارجي فقط ، فإن الفنان يجيب عادة إن المظهر الخارجي المنعكس جيداً ، يكشف دائماً شيئاً أكثر من الشيء الفيزيولوجي الصرف ، إن بنية وجه ما ، تجعدياته ، وتعبيره ، تتكلم بوضوح كاف على الطبع ، ومن ثم فلا لزوم لأن نقوي أو أن نحور . ذاك هو ، على الأقل ، كما رأينا موقف الطبيعياتي ، وإن شئت ، موقف الواقعياتي الزاحف .

موقف مقنع ، لكن للنظرة الأولى وحسب . فلو كان الأمر كذلك فإن الصور الفوتوغرافية تمثل السمات النفسية . لو كان الأمر كذلك لكنا قدرنا ، منذ اللقاء الأول مع أي شخص ، كم يساوي من حيث هو إنسان ويا للأسف ، فالأمر ليست كذلك ، والانطباعات السطحية تكون كاذبة في أكثر الأحيان .



أن تصور شخصاً — كما يبدو ، فهذا يعني إلى حد بعيد أن نصوره كما أوالد أن يبدو ، لسبب بسيط ، هو أنه كون مع الزمن منظومة كاملة من أشكال التعبير والسلوك ، وقد ألفها إلى حد ما ، وهو يطلقها في الممارسة آلياً ولا يندر أن يكون ذلك مع الإقتناع بأنها جزء لا يتجزأ منه . مهمة الفنان هي أن يفرز تلك اللواصق القناعية عن سمات الطبع الجوهرية مما يعني أن تبقى الأولى صامتة أو مظلمة في أثناء التصوير — وأن تظهر ثانية وتثبت .

دوميه عالج هذه المهمة بشجاعة وخشونة منذ أعماله الليتوغرافية المبكرة . معرضه ( غالييه ) حول رجال الدولة ، والبرلمانيين ، والقضاة ، في فترة تموز مذهب من حيث هو تعرية 'لقدارة الروحية والأخلاقية ، للقسوة ، والخسة ، وإنعدام الشفقة .

أوائل المبالغات البورتريهية تذكر بالتمثيل النصفية ، أو على نحو أدق ، بأكوام من التراب ، شكلت إلى حد ما ، بضغط من الإبهام هنا وهناك ، وكأنما من أجل أن نفهم أن الإنسان قد خلق فعلاً من صلصال وهذا — قبيح . ( « لاميت » ، « دويين » ، « أرغو » ، « سولت » ، « بيرسبل » وسواهم ) . إن المظهر الخارجي اللفظ لهذه الصور الشخصية ( بورتريه ) يماثل تماماً المادة البشرية الفظة : الجباه البارزة أو الغائرة بتسليو ، الأنوف الجامدة المتدلية أو المنقارية المفترسة ، الأفواه الضخمة المنعجرفة أو الأشداق الثقيلة المطبقة ، السحنات المتوعدة أو الماكرة ، النظرات المتعالية ، الحاملة أو البليدة . وفي ما بعد ذلك ، وفي الصور الشخصية بالقلمة كلها أضيفت إلى سمات الوجوه سمات الجسد ، التمظهر ، الأيماء ، والملابس ( « دوبرينا » ، « غيوم أيتيان » ، « بريونل » « غيزو » وغيرهم ) هؤلاء من غير حياء ، عدوانيون ، متبجحون أو حقرون في تمظهراتهم ، حيث لا تخفي الملابس الأجسام بل تظهرها — مناكب ضيقة ، وبطون ضخمة لشرهبين ، سيقان قصيرة ، وأياد طويلة للصوص رؤوس بارزة فوق الياقات الجافة شامخة متعالية ، أو ملتفتة نخونا بارتياح . هنا كل عدم تناسق جسدي ، كل تمظهر مألوف ، كل حركة



عادية ، كل بروفيل ، وكل اذن منتصبة ، كل قدم ، كل يد ، كل ثنية  
في ثوب تعكس شيئاً جوهرياً ، تكشف شيئاً مخيفاً ، وهي تغني التوصيف  
وتؤكد ، وتطوره .

حدة التعرية الباردة هذه تبلغ ذروتها في العمل «الغرافيكى» الشهير  
«الكرش الشرعى» صورة لصالة في البرلمان - حيث انعقد اجتماع ملكية  
تموز قد وضعهم الفنان لا فوق مقاعد نواب ، بل فوق قوس المحكمة .  
خمسة وثلاثون من المسوخ البشرية ، يجلسون في أربعة صفوف ، لا مثيل  
لهم في ملامحهم الفردية البشعة وفي الوقت ذاته فهم تعميم لنماذج - نماذج  
الطمع ، والقسوة ، والضرارة ، والمكر ، والغرور ، ونقص العقل .

وضع كورييه مهمة أن يطور في «المعرض» (أتيليه) المستغلين إذ  
صور جماعة «الخابام» ، والخوري ، والتاجر ، والمهرج ، وحفار القبور ،  
والعاهرة . وإذا نحينا جانباً حقيقة أن هذا الحشد نفسه ينم عن وجهة  
نظر بسيطة ، فلا نستطيع إلا نلاحظ أن التوصيف الاجتماعى لأكثر هؤلاء  
الابطال محتوى في الشرح الكلامى ، وليس في العمل الإبداعي ذاته ، ومن  
غير أمثال هذه الايضاحات لا نستطيع أن نفهم المغزى المقصود . ومن غير  
أن نجادل في حسن نوايا المصور ، علينا أن نقر بأن المغزى الوحيد لهذه  
الاشكال صفري . إن لها مبررها التشكيلي ككيانات مؤلفة ، فهل تمثل  
كشفاً اجتماعياً ، أو أقل من ذلك - تعرية ...

ليس دوميه الفنان الوحيد الذي أخطأ اقنعة ممثلي الزمرة  
الحاكمة لكنه أكبرهم ، ولا جدال . المؤلفون الذين يحبون أن يتفاحوا  
حول سؤال كيف برزت الواقعية في السنوات الخمسينيات بفضل كورييه  
لو نبشوا في التاريخ الأسبق بيضع عقود لا تيح لهم أن يكتشفوا أن الواقعية  
قد ظهرت في أشكال جليلة ولافتة في غرافيك شارليه ، ورافيه ، وغرانفيل  
وفونست ، وترافيس ، ويومون ، ودوكان ، ومونييه ، من غير أن نتكلم  
على الأصول الأكبر التي يمكن ارجاعها إلى السنوات التي تلت الثورة  
البرجوازية الأولى . الأعمال الغرافيكية هذه ليس نادراً أن تمتاز



بحدتها السياسية المدهشة ، وبصدقها . وهذا في الأغلب لا يكسبها  
الفنى الفنى والعمق . فن دوميه لم ينبثق من مكان فارغ . لقد أجمل ،  
الى حد ما ، انتصارات المؤلفين المذكورين الفكرية والجغرافية ، وبمضيه  
منطلقاً من نقطة الانطلاق هذه ، ارتفع سريعاً الى ارتفاعات غير معروفة  
في التجسيد الفنى .

إمالة القناع عن السجيا ، من أجل كشف الجوهر الخفى ، ليس  
مهمة الهجاء السياسي وحده ، بل هي مهمة كل فن واقعي . وثمة مهمات  
أعقد . يمكن القول أيضاً إن الهدم الكامل الذي لا سابقة له للواجهة  
الخادعة يمثل بطريقته سابقة . أبطال دوميه الشاب لم يظهروا في أي  
زمان أو مكان في الحياة ، كما رسمهم المؤلف . وعلى سبيل المثال ،  
فلنتصور المارة عراة ، رغبة منا في أن نقول كيف يكونون في الواقع .  
بهذه الطريقة ، وبمعنى ما ، سوف تقترب من الحقيقة ، لكننا أيضاً سوف  
نبتعد عنها لأن الناس لا يسيرون عراة في الشوارع . في الحقيقة ،  
إن التفسير الأصق ، والمهمة الفنية الأعقد لهما مستويات  
كثيرة في خيال الإنسان ، حيث يمكن أن نلمس حقيقته ، وما يظنه ،  
وما يريد أن يكون .

تعزية البطل العفوية أو التوغل الى الجوهر في المساكنة مع التماثل  
— يستطيع الفنان بالحق ذاته ، أن يختار أحدهما أو الآخر تبعاً لفكرته .  
أستعمل دوميه التناولين بنجاح . يظهر ذلك في أعمال ليتوغرافية مبكرة  
مثل « حرية الصحافة » و « لافيتت مدفون » عام ١٨٣٤ . في أحدهما  
يدخل البروليتاري كمشارك في النضال السياسي لأول مرة في الفن العالمي .  
عامل الطباعة الشاب مرسوم بإيجاز وبلاغة . يمشي شاداً قبضتيه ،  
ملتفتاً بوجهه المتجهم نحو الأعداء . الشكل الجبار المقعم حزماً يبدو  
كرمز ، لكنه ملموس جداً في توصيفه الفردي . لا مكان لثنائية المعنى  
في تفسيرها .



فكرة « لافيت مدفون » لا تسمح ، هي أيضا ، بثنائية المعنى ، لكن ثنائية المعنى في تصرف الشخص الرئيسي نفسه . ففي حين يرافق الجمع « الحزين نعر محبوبة في المستوى الخلفي » يوجد في المستوى الامامي شخص واحد حزين ، ظهره الى الموكب ووجهه نحونا هو لوى فليب . الوجه شبه مخفي بسبب التنكيس ، وهو ملتف بنسيج حداد حريري وبسبب القبة الاسطوانية واليدن المرتفعتين ابتهالاً ، لكننا نراه جزئياً بل من اللحظة الاولى يتكون لدينا انطباع بأن الفم العريض ملتو بسبب البكاء ، ومن ثم نفهم أن الكاهن المتجمل في تمظهر مهشم يضحك فعلاً . ولأن هذا الضحك مواف ومفطى بحزن محتشم ، ومع مشهد المقبرة ، فإنه يبدو حقوداً على نحو خاص . هيئة الكاهن السوداء تبدو ثقيلة على الخلفية المضاء وتبدو متوعدة ، وكتجسيد للشر . والغريب أن فينتوري يتوجه إلينا بالكلمات التالية بشأن هذه الصورة : « الكاريكاتير أكثر من كاريكاتير ، بقدر ما هو الفن اقل من فن . ليتوغراف دوميه رائع من حيث هو حجة محام ، لكنه خاسر كنتاج فني » . ولم يبذل الناقد جهداً كي يوضح لماذا يرى أحد النتاجات « خاسراً » وهذا النتاج في الحقيقة رائعة الجرافيك العالمي . قد يرجع السبب الى أن فينتوري يناقش في الدرس نفسه ، ولغرض مختلف ، كارلوريم ، وكلولو ريم قوم ارفع تقويم العمل المعني : « بين اعمال الليتوغراف الاربعة المجيدة الكبيرة ربما كان « لافيت مدفون » الاجمل في السلسلة ... هذه المرة يبدو أن دوميه قد بلغ ذروة فنه فعلاً . لم يكن قلبه قط أذكى ، ولا رؤيته أرحب » .

دوميه يقدم بسرعة ، وباكثر الاشكال اختلافاً ، ثنائية الجوهر والسلوك . في « تمرين على الابتسامة قبل أن يتقدم إلى ناخبيه » عام ( ١٨٦٩ ) يصور مرشحاً للنيابة وقد وقف أمام المراة محلولاً أن يجد التعبير الذي يمكن أن يكون اللطف والاجلب للثقة . وعلى الرغم من قناع حسن النية فمن غير الصعب أن نكتشف في هذا الوجه ملامح مقترس ومحتال . في اعمال ليتوغرافية أخرى يتخذ تمظهر إحتفالي من قبل ضيق



أفق أمام صورته الفوتوغرافية والتناقض واضح بين الصورة وقيمة  
النموذج الحقيقية . ( « البرجوازيون الطيبون » ، « صورة ومتصورون » )  
أمثال هذه النتائج ، هي طبعاً ، سهلة التفسير ، لأن الازدواجية تصدر  
عن المؤلف نفسه .

لكن أعمالاً كثيرة من أعمال المعلم تحتج إلى انتباه أكبر من قبلنا ،  
إذا كنا نريد ألا يفلت منا شيء من توصيف الأبطال ، هذا التوصيف الذي  
على الرغم من إيجازه ، يكون في أحيان غير نادرة ، أعقد وأغنى مما يبدو  
النظرة الأولى . « للحام الهادي مشغول بعمله المعتاد ، ويمكن مع مزيد  
من امعان النظر أن تنكشف لنا أعراض تعطش إلى الدم مزعجة . المهرج  
المرح أو موسيقي الشارع قد يبدو بطلاً تراجيدياً . رجل العدالة المحترم  
قد يتكشف في نهاية الأمر عن أكثر المحتالين سفالة . وكل هؤلاء المثات  
من الأبطال ، مع السمات الخاصة والتمظهرات المدروسة ، لها كلها ذلك  
« الطابع الفريد » الذي يجعلهم أفراداً ، وليسوا مسودات نماذج يمكن  
أن تتبادل مواضعها .

يوجد ، بالأسف ، مشاهدون ونقاد عديدون ، يقومون هؤلاء  
الشخص ، من غير أن يستطيعوا فهمهم . أندريه فونتينا في مقالاته حول  
دوميه يظهر سمتين مزعجتين على حد سواء : مبالغة لفظية فارغة  
وعمى دجاجة . يكتب حول التوليفة الشهيرة « غسالة » : « امرأة تصعد  
من النهر نحو الميناء وعلى يدها حزمة كبيرة من الملابس الداخلية . لبست  
أقل تعباً مما هي عازمة ، تجر طفلاً مشاكساً نكداً . لو لم يكن الفن  
المهيمن منحنيًا فوقها ، لو لم يكن دوميه مترصداً استسلامها وصبرها ،  
واليقظة ، التي تملسها في شقائقها ، السر الأبدي والعام للآلام والعذابات  
التي تنال بسبب الصبر في العمل والواجب ، فمن كان يفتن إلى أن  
تكتشف هنا هذه الجوقة الضاغطة من « شقاء الذي يفرضه القدر ؟ » .

فلندع جانباً التكوين المزيج للصفات غير السديدة من الأعلى حتى  
الهزل . ولنهمل حقيقة أن هذا الدم لا يقدم لنا أي تصور للوحة بعد أن



تُكمل الأسطر الثلاثة الأول . والسيء أن هذه الأسطر الثلاثة تمثل دعابة مضادة فظة جداً . فاللوحة ليست إطلاقاً « الجوقة الضاغطة من الشقاء » فونتينا يعترف . شكل المرأة الكبير مائل برقة أمومية نحو الطفل الذي ليس « نكداً » ولا « مشاكساً » . على العكس ، البنت الصغيرة تبذل كل جهدها المؤثر كي تصعد الدرجات الحجرية العالية كثيراً عليها . ورغبة منها في أن تكون مفيدة لأمها ، فإنها تحمل نافضة السجاد الخشبية التي تستعمل في أثناء الغسل . صلة حميمة تربط هذين الكائنين اللذين يمسك أحدهما يد الآخر ، وهي تضفي نفمة عاطفية على التوليفة ، وطبعي ألا تضفي على الموضوع كله طابعها . المرأة غسلت طوال النهار، وطفلتها معها، إذ يبدو أن ليس ثمة من تتركها عنده . والآن مضى النهار ، والأم والطفلة تمضيان - إنهما قرب رصيف الميناء العالي المنطى بالعتمة الخفيفة ، وظلاهما القاتمان وسط الايقاعات البنية يبدوان جليين فوق الأبنية التي ما زالت مغمورة بتذهيب الشمس على ضفة النهر الأخرى .

ويتابع فونتينا الذي بقي غير متأثر بما يثيره العمل من أثر عاطفي وتشكيلي ، يتابع كلامه واثقاً فيكتب « سلسلة » محبي أعمال الحفر بتقلق الخيال . رجل بين اضبارات نصف مفتوحة ينبش مهووساً ، يرفع ، يرمي الصور . . . العالم ( لديه ) قد اختفى . يلزمه ختم نادر . ماذا بقي من العالم ، من العائلة ؟ « هكذا يهتم الناقد بالعالم والعائلة، وقد ترك مغزى الأعمال الإبداعية الذي لا « يقلق الخيال » إطلاقاً ، وإنما هي تتطلب من المشاهد ، سرعة بديهة أولية . فالامر ليس متعلقاً بمهووس نسي العالم بسبب « ختم نادر » ما . الفنان يعرض لنا هذه السرية الخصوصية - معممة بالفن مع تنوع فقير : الجامع البسيط منعن فوق اضبارات أعمال حفر في حانوت صغير ، وقع تحت تأثير فتنها ففرق في التفكير . أما عند الناقد فقد وقع ، ببساطة ، هناك حيث ليس المكان مكانه .

من غير أن يحسب حساباً لهذه الحال يتابع فونتينا تحليلاته :  
« لاعبا الشطرنج يترصد أحدهما الآخر بهول عدوانية الضواري المتوحشة



التي ترغب في التمزيق ( بالتبادل ) شعلة مكثفة للكراهية والسخط تتوقد في عيونهما . يشعران نحو كل ما تبقى بعدم المبالاة ، عدم التعاطف والنسيان ، لا توق ، ولا أسف . « كل هذه الحماقات ، ونقولها صراحة ، قد قيلت بشأن لاعبي شطرنج صالحين ، مركزين اهتمامهما على البيادق ، مثل كل لاعبي الشطرنج ، وطبعاً ، من غير أثر للكراهية والتعطش إلى الدم .

وتستمر تفسيرات فونتينا بهذه الروح ، فلا جدوى من تتبعها . يمكن أن يبدو غير متوقع أن مثل هذه البلاهات تعمم على شكل طبقات فاخرة مرقمة ، لكن ذلك حقيقة . إن ظاهرات عدم الفهم تبدو محزنة حتى حين تقدم على مستوى أعلى تخصصاً . في « تاريخ الفن الشامل » المكون من جزئين لجورج ويسمان نستطيع أن نقرأ أن في « الصورة الجميلة في اللوفر » الحساء « لا نرى الجوع لدى الكائنات الفظة وحسب بل نرى الفطرة الجائعة تشد الطفل النهم إلى صدر الأم ، الفطرة ذاتها التي تشد الأم إلى طعامها ، في حين أن الأب المنهك لا يرى سوى المعلقة المرفوعة ممتلئة بالحساء . . . » « منهك » - مم ؟ قد يكون من الطعام . لكن فلنكف عن المضاربة بعبارات بائسة . فالتحليل من غير ذلك مضحك . في هذا العمل المائي الرائع يصور دوميه دراما الحياة اليومية للبروليتاري الفرنسي المستغل من غير رحمة ، فلا يتاح له أن يتغذى كالبشر . من هنا السرعة التي يلتهم بها الزوجان الحساء الساخن في وقت الاستراحة القصيرة . من هنا اضطرار الأم إلى عدم إطعام الطفل ، الذي يطعم نفسه . هذه الدراما من الاستغلال والفقر تحولت من قبل ويسمان إلى دراما فطرة ، أو ، وقد قيلت صراحة ، دراما نهم . أما وصف الشخص فيستوفي بعبارته « كائنات فظة » .

إنها لفارقة حقاً ، لكن الأمر كذلك : جهد دوميه الأقصى كي يصل إلى الأصعب والأهم في الفن - التوصيف الحي الصحيح للإنسان يلمح لمأماً أو لا يلمح ببساطة . يصر فينتوري على التوكيد أنه لدى تصوير مشاهدي المسرح « يتحولون إلى طبقة ، ذائبة في شبه ظلام ، وإيماءاتهم لم تعد إيماءات أفراد بل تنسبك مع الحشد . » هذا ، طبعاً ، غير صحيح



إطلاقاً . لقد مثل لنا دوميه الجمهور بمهارة كشيء متلاحم ، متحد بمعاناة واحدة : ذهول غنائي - أثناء العزف - مشدود الانتباه - في صالة المسرح ، نوم مضائق - في مقطوعة الدرجة الثالثة . لكن الدهول ، الانتباه ، والضيق مجسدة بتمظهرات إنسانية ، وتعابير إنسانية ، ونجاح المؤلف فنياً يعود إلى حد بعيد إلى أن الإنسان هنا ، هو فرد ، وأن المزاج العام معبر عنه بواسطة كثير من التجارب الخاصة المميزة .

مؤلفون مثل فينتوري يلحظون مثل هذه السمة الجلية جداً ، لكنهم ينفرون منها حين يلحظونها . وبسببها يتهم فينتوري دوميه في مكان آخر بأنه يسارع إلى « أخذ مسافة من الواقع ضرورية للفن . » وكنهاية سعيدة يشير الناقد إلى لوحة « غفران » حيث إزالة التفاصيل تساعد على أن يهمل ملامح الوجوه . هذه الوجوه التي هي بقع ضوئية لا أكثر . « الوجوه ليست بقعاً ضوئية لا أكثر بل هي تأثير ، مناقض لتوكيد الشارح ، فهي لم تصبح واحدة ، » عبر ارتباطات الضوء . « لا شيء سوى ارتباط بتكثيف الضوء » يكررها فينتوري بإصرار ، من غير أن يكون أهلاً لأن يرى أن الأمر لا يتعلق « بإزالة تفاصيل » بل بتركيب ، فلامح الوجوه ليست « مهمة » بل هي موجزة إيجازاً يقوي التعبيرية ، وأن النور الذي لم يلحظ الناقد سواه ، هو مجرد عامل تشكيلي أساسي ، بقي خارج اهتمام الباحث .

وإلى مثل هذا الإهمال لتوصيفات الأفراد المعقدة يصل فرانسوا فوسكا أيضاً ، لكن عن طريق آخر . غير قادر على أن يفهم الفردية ، يحاول الناقد أن يصوغ العام . التعميمات وحدها هامة لدى توكيد قضية إبداعية ، لكنها يمكن أن تكون ذات قيمة فقط حين تكون منجزة من عارف جيداً بمادة عمله متعددة الوجوه . الأمر مع فوسكا ليس هكذا . النظرة العابرة التي أعلن الناقد أنه أحاط بها كامل القضية ، لم تسمح له بأن يترك سمات الأجزاء ، وأقل من ذلك ، أن يصل إلى العام . لكن فوسكا يرى رأياً آخر . فهو يرى أنه وصل إلى السمة الرئيسية التي توجد أبطل دوميه . هذه السمة في نظر الشارح هي الرغبات .



كل أشخاص دومييه تحركهم الرغبات . كلهم « تملكهم الرغبات -  
الرغبات السامية والرغبات المنحطة » . لقد اثبت على هذا النحو  
جهله بإبداع الفنان ، ثم يسارع الى إثباته في ما يخص رايه بالرغبات .  
« الحدود بين الرغبات تزول . . لأن الرغبات تختلف بالدرجة وبقوتها  
فقط ، وواقع موضوعها لا معنى له » .

عسى الا تذهلنا بلاهة الفكرة الواردة أعلاه . عسى وضع إشارة  
المساواة بين الإنسان الذي يرغب في الحرية ، والآخر الذي لا يقل عنه  
رغبة في الربح الا يفاجئنا . أمثال هذه الحكم ليست نادرة في الأدب  
الفني من جانب أناس متمكنين من اختصاصهم ويحاولون أن يتألقوا في  
مجال الفلسفة العليا . وعلى أساس من القاعدة التي ثبتها فوسكا نفسه  
يظهر لنا تساوي كل أبطال دومييه في الموقف الانساني : السكاري ،  
المدخنون ، اللحامون ، الجبابة ، اللحمون ، المثلون ، المصورون ،  
الثوار ، المحتالون - كلهم في نظر الناقد سواسية من حيث المعنى  
كأبطال ، لأنهم على حد سواء مسيروا بالرغبات . لا يقول لنا المؤلف ،  
طبعاً ، ما هي رغبة « الفاسلة » أو الناس المعدين من « الدرجة الثالثة »  
وعليها أن ندرك أن هواية الفاسلة هي أن تفسل ، أما أفراد الدرجة  
الثالثة ، فإن يسافروا في قطار مزدحم .

التحليلات الساذجة والخلاصات التعسفية هي نتيجة لا الجهل  
التخصصي وحده . في أكثر المقالات حول دومييه ، حتى التي كتبها  
مؤلفون متمكنون ، ليس من الصعب أن تكتشف علائم المحدودية النظرية ،  
وحتمية فشل التقويم الصحيح . وبعد مائة عام على وفاة الفنان  
لا تستطيع البرجوازية أن تغفر له رفضه السجاع مؤسساتها وأخلاقيها .  
لا غرابة في أن بعض النقاد يحاول أن « يبرىء » دومييه بظي الو إهمال  
تعرياته ، في حين ينتقم منه آخرون بكل ما هو ممكن من أساليب الحط  
من قدره وتشويهه . وفي كلا الحالين لا مكان للشك في الطابع الأيديولوجي  
- الطبقي للتناول . وقد يظهر بأقصى اليسر إذا أخذنا الموقف السياسي  
في هجاء المعلم الذي لا يزال يبدان بضراوة شديدة ، ظلماً وانحيازاً .



ومن هذا المثال سنتوقف ، تحديداً ، عند النتائج التي قوماها الجمهور البرجوازي نفسه أرفع تقويم - الأعمال الليتوغرافية والتصويرية المكرسة للمصير ..

السلسلة الغرافيكية « أناس العدالة » مثل كل الصور التي من هذا النوع ، وطوال عقود كثيرة ، ما زالت تستعمل مع رعاية خاصة من المقتنين ولو لأسباب شكلية صرف . الغرافيك هو فن التصوير أبيض - أسود ، أما ملايس المحامين السوداء - خصوصاً كما يصورها دوميه - فتبدو رائعة فوق الصفحة البيضاء ، هذا إذا لم نتكلم على تعبيرية التظاهرات والإيماءات . ومفتوناً بهذه الروعة الغرافيكية يكون الهاوي البرجوازي مستعداً بطيب خاطر لأن ينسى معنى التظاهرات والإيماءات . لكن الدارسين لا يتعاملون معها هكذا . ما يبغى أمامهم هو أن يصروا على أن يطففوا المعنى أو أن يجادلوا فيه . وهذا ما يفعلونه .

في مقالته « أناس العدالة » يتخلى جوليين كين عن المقارنة التي أصبحت تقليدية بين دوميه وبلزاك . إبداع الفنان يقف أمام الناقد أوطاً كثيراً من « الكوميديا البشرية » لا من حيث ما يخص تناول التصوير فقط ، بل في ما يخص الموضوعية أيضاً . يرى كيف أن بلزاك قدم صور الحقوقين « هم جميعاً منصرفون إلى واجباتهم » وإلى القضايا الدفاعية « في حين أن « مزاج أونوريه دوميه مختلف تماماً » فهو لم يستخدم سوى « أشخاص معتدلين وسيقدم منهم مثل هذه النماذج » . وهنا يرى الناقد أن ما يرافق أعمال الغرافيك من « أساطير هي منفرة » ثم يستأرج إلى إيضاح أنها غير مبتكرة من الفنان . إن كين ممتلئ ، عموماً بالنية الطيبة في أن يخفف ذنب دوميه ، وأن يقنعنا بأنه كان « متماسكاً لدى تصوير القضاة » وأن أحد أعمال الليتوغراف كان صوراً فيه نفسه كمحام ، ويقال بين قوسين ، إن هذا ، إن لم يكن تلفيقاً مقصوداً ، فإنه نتيجة إقرار بذلك . هذه الصورة الشخصية الملفقة هي في الواقع العمل الوحيد الذي يرغب الناقد في الوقوف عنده . ما تبقى من المعرض يجمع كل ما بشأنه من أحكام عامة واقتباسات .



الأمر مثل ذلك مع مقالة موريس لوتكل . « هذه التي من قصر العدل » . لكن لوتكل يجعل هدفه الرئيسي أن يشرح لنا لماذا يرجع حسد دوميه للحقوقيين . فبعد أن يطلعنا على أن « لقصر العدل أيضاً مظاهره النبيلة » التي نادراً « ما يشاء » الفنان « أن يراها » يذكرنا المؤلف بأن دوميه كان قد حكم عليه وأودع السجن . من غير أن يقول مباشرة إن دوميه كان مذنباً ، يقدم لنا لوتكل إمكانية أن نقطن إلى ذلك . يوضح لنا أن تنفيذ الحكم قد أجل ثم أصبح نافذاً بعد أن سمح الساخر لنفسه من جديد بأن يهاجم السلطة . ويطلعنا لوتكل على أن الفنان « لم يعان » ، و « لم يتعذب » في السجن ، وعلى الرغم من ذلك - يا للوقاحة - « خرج من هناك كمنافع عن مواقفه وسيبقى كذلك حتى النهاية » .

ولوتكل ، بدوره ، مستعد لأن يتقبل كون الفنان برئ من حدة النصوص ، وهو خلافاً لكن غير مبال إلى التسامح : « قد لا يكون التوضيح من دوميه ، لكن قلمه حاضر » . والسؤال هو لماذا مثل هذه « السخریات » غير العادلة أحياناً « لاتجابه القضاة وخدمهم بل المحامين أيضاً . وجواب المؤلف جاهز هذه المرة أيضاً . « السبب هو ، توكيداً ، في أنه « حين كان هو وأصدقائه ملاحقين » كان المحامون « جشعين جداً في ما يتعلق بالأجور » . كل شيء أصبح أوضح من الواضح . لقد حكم على دوميه فكره القضاة . نتفه المحامون ، ولهذا كرههم أيضاً . لم يتمتع لوتكل أمام الحقيقة الجلية ، وهي أن الفنان قد ظهر « منافعاً عن مواقفه » حتى قبل أن يدخل السجن ، وقد دخل السجن « لأنه منافع عن مواقفه » .

يبدأ جان لو فواييه كتابه « دوميه في قصر العدل » بهذا المشهد ذي الدلالة الكثيرة : « أتأ في » الروب « قاض . وابنني أيضاً يرتدي الشملة . وجدي معاصر دوميه ، كان محامياً » . بعد هذا التمهيد يستطيع القارئ أن يسأل لماذا لم يعن لوفواييه بالمحاماة وتناول أمراً ليس من عمله ، وماذا سيقول لو أن ناقداً فنياً قد رغب هو الآخر في أن



يحمل على كاهله مهام القاضي أو المحامي . لكن ، فلنكبح الأسئلة غير التكتيكية . ولنعترف للمؤلف بحقه في الدفاع عن اختصاصه من هجمات ساخر توفي منذ زمان بعيد .

كمحام بارع ، يبدأ لوفوايه هجومه لا جبهوياً ، بل بالمناورات المناسبة . وكما يحدث في الأحوال المماثلة ، يسرع ، بداية ، كي يقنعنا بصدقه وحسن نيته . ولأن الصدق يمتدح دائماً كجدارة ، بما في ذلك من قبل المنافقين ، ثمة أناس مقتنعون بأن ذلك يخص صدقهم أيضاً . هؤلاء الناس غير مؤهلين لأن يفطنوا إلى أن صدق مناقشات الفهيم للجهل لا قيمة خصوصية لها . أما بشأن حسن النية ، فإن المؤلف يعرضها منذ البداية بالتوكيد : « سأعبر عن بعض التحفظات لا على الفنان الذي كان كبيراً جداً ، بل على الإنسان الذي ، قطعاً ، لم يكن ( كبيراً ) » .

في ما يخص برجوازية القرن التاسع عشر ثمة معبدان مقدسان : البورصة حيث يصنع الإنسان حاله ، وقصر العدل، حيث يدافع الإنسان عن حاله . . . . بكلمة أخرى، قصر العدل هو معبد نظام النظام البرجوازي . « ليس ثمة ما يعترض به على صيغة لوفوايه هذه . من الضروري أن يضاف ببساطة أنها تعبر لا عن قناعة البرجوازية في القرن التاسع عشر وحدها ، بل عن قناعة لوفوايه نفسه أيضاً، إذ يقوم عليها كامل عرضه . حتى هنا — لا شيء مفاجيء : أحد البرجوازيين يدافع عن النظام البرجوازي ، فما الأكثر واقعية من ذلك . لكن المؤلف يعرف أن هذا النظام في أيامنا يستعمل بانتشار خاص . وهو يعرف شيئاً آخر ، هو تحديداً ، أن النضال في سبيل السلام صار واسعاً جداً . وهذا يحدد طابع تحريفه : « إذا كان القصر يرمز إلى النظام ، فإنه يرمز في الوقت ذاته أيضاً إلى السلام والعمل السلمي . » وها أن لدى دوميه « تظهر الوطنية بمظهرها الفظ ، مظهر الوطنية الحربية » هذه التي تهاجم الردة وملكيتها تموز بسبب « سياستهما الخارجية الحازمة في حبها للسلام » . يرى الناقد الفني ذو الوشاح أن نتائج دوميه « تشهد أكثر من مرة



على أن العسكرية هي الخط الأساسي في التقاليد الجمهورية . وهكذا  
تتضح الأمور . فما دام « أناس العدالة مخلصين للنظام الاجتماعي »  
وللسلام ، فإن دوميه معاد للنظام وللسلام .

هل بدأ صدق المؤلف يخونه أم أنه ، ببساطة ، لا يعرف من إبداع  
الساخر شيئاً غير الأعمال الليتوغرافية المكرسة للمحكمة ، لكن الواقعة  
حاضرة : لو فوايه يحاول أن يقنعنا بأن الفنان الذي وضع عشرات  
وعشرات أعمال الليتوغراف الغاضبة المعادية للحرب ، كان محباً خطيراً  
للحرب ، مقتنعاً عميق الاقتناع بأن « فرنسا تعذبت » في زمن السلام .  
بعد مثل هذا التزييف اللفظي يحق للقارئ أن يرمي الكتاب لكننا سنتابع  
قليلاً لأن هذا عملنا .

التحريف الآخر بعيد أيضاً عن قاعات المحاكم . يجد المؤلف سبباً  
لاطلاعنا على أن « دوميه يهرب مرضياً من الجمال ، من النظارة ومن  
فتنة النساء كما يهرب من جمالات الطقولة "اللطيفة" . ثمة أمر آخر غير  
صحيح خصوصاً في ما يتعلق بالطقولة التي كرس لها الفنان عدداً من أبداع  
نتاجاته . لكن ، لماذا أمسك لو فوايه فساتين النساء بدلاً من أن يمسك  
وشاحات المحامين ؟ ينتظرنا الجواب بعد عشرة أسطر : « دوميه منحرف  
جنسياً » يعطي لا شعورياً لامرأة جميلة فاتنة هيئة رجل ، وكي يدافع  
عن هذه الخلاصة يلجأ المؤلف إلى ميناء حكيم آخر ، فيقتبس من فرانسوا  
فوسكا : « إرتعش حين أفكر ، كيف سيشرح أحد أتباع فرويد  
الاضطرابات والأسباب الخفية في «الاشعور» الجنسي » لدى دوميه .  
فلندع هذا السؤال ، على الأقل ، احتراماً لذكرى الفنان ، لاهتمامات  
فوسكا ولو فوايه ، والفرويديين الجدد .

نقول بين قوسين ، ومن غير أن ندخل في أدغال الفرويدية ، إنه  
من التعسف أن تؤكد أن أبطال دوميه قبيحون تأسيساً ، وإنه لاكثر  
تعسفاً أن نتهم الفنان بكره النساء . إذا كن أحد أعماله الليتوغرافية



يحمل اسم « المخرج المرعب » فإن ما صور فيه هو فنانة على شيء كبير من الجاذبية . وإذا كان لدينا صبر من أجل أن نتصفح سلسلات مثل « اخلاق الأزواج » و « عواطف بلرسيية » و « أيام الحياة الجميلة » وغيرها فسوف نلاحظ هنا وهناك زوجة محبوبة ، أو بائعة شابة مريخة ، أو قامة أنيقة تخطر في الشارع . أما في التصوير فقد نجد تلوينات غرامية بقدر ما يتطلب الموضوع . ( « قبلة » « حوريات يطاردن سائير » و « في أتيليه الفنان » و « قوى » ) .

لكن محب الوجوه المدهشة والجسد المغري لن يجد ما يبحث عنه في إبداع دوميه . من أجل الوجوه الفاتنة عليه أن يلتفت نحو غافارني ، أما من أجل الجسد السخي فنحو كوربيه . دوميه ضعيف حقاً في هذه المجالات . وليس بسبب من نوع من العفة بل لأن مهماته الفنية من طبيعة أخرى . في عمل ليتوغرافي من سلسلة « متسكرون في الصالة » صورت امرأتان ، مفارقتان لأكثر الأجساد العارية المعلقة على الجدران .

تقول إحدى المراتين : « السنة أيضاً فينيرات ، .. دائماً فينيرات ... كأنما توجد مخلوقات هكذا ... » .

يبدو أن لدوميه مثل هذا الرأي : إنه يفضل أن يكون مخلصاً للواقع أكثر من أن يكون مرضياً للجمهور . في عمل ليتوغرافي آخر ( سلسلة « المستحزمات » ) نرى رجلين مغمورين بالماء . أحدهما يوصوص من الحاجز الخشبي الذي يقع خلفه قسم النساء ... يغمغم الرجل :

— انظر إلى فينين السمينه . كنت على استعداد لأن أقسم أنها فينيرا حقيقية ... بينما أنظر كم هي حقيرة ...

يبدو جلياً أن المعلم يفضل أن يصور فينين وكل الإخريات ، لا كما يتصورهن خيال الرجال المشتعل ، بل كما هن في الواقع . لم تقل إنه قدمهن كـ « حقيرات » لكنه ببساطة لم يجد ضرورياً أن يجعل أولئك



السيدات البرجوازيات السمينات أو الناحلات ، أولئك العابسات  
اخترافاً ، أولئك القرويات ذوات العظام الفظة . حتى في الحالات التي  
يتعاطف فيها مع أبطاله يتجنب أن يستدر عواطفنا بالطريقة الأيسر  
والأسهل ، بأن يهيبهم ، إن لم يكن الجمال فالظهر المحبب على الأقل . إنه  
ليس من ذوي التنازلات الرخيصة . هو لا يبحث عن الزهيد من الفتنة .  
يسمى إلى الوصول إلى النموذج ، وهو ينجح دائماً .

« دوميه ، دائماً ، يصور المرأة قبيحة - يؤكد فوسكا دائماً -  
الحالة الوحيدة في تاريخ التصوير ... دوميه ليس كارهاً للنساء ،  
لكنه غير ميلإليهن ... دوميه ببساطة غير متعاطف . ما الأسباب ؟  
يبقى ذلك سراً . » الحالة الوحيدة ؟ ثمة نقاد لا يحبون القراءة وفوق  
ذلك ينسون ما كتبوه . ويبدو واضحاً أن فوسكا منهم ، إذ أنه لا يتذكر  
أنه اتهم غويا بالخطيئة ذاتها ، وهكذا تكون الحالة الوحيدة حاليتين ،  
على الأقل .

والمة مؤلفون مثل ويسمان ومارتيني يتكلمون على « هذه الأناقة  
التي يكتشفها دوميه لدى النساء ، وهن يشترين مشترياتهن أو جالسات  
في غرف الانتظار » . وها هو ذا فينتوري يكتب حول الليتوغرافية -  
« يا للأسف » : « الرؤية الخفيفة للمرأة التي تبتعد ذات أناقة فاتنة . »  
فمن نصدق ؟ نصدق عينينا طبعاً . ونصدق دوميه أيضاً .

لكن ، فلنعد إلى واقعة الاتهام من قبل لو فوايه . لا يكف المؤلف  
عن طلب التوقف عن المقارنة بين دوميه وبلزاك ، مشيراً أناساً كثيرين :  
« كم قراءتهم يقرنون بين اسمي دوميه وبلزاك . يخيل لي أن التوافق  
بينهما مصطنع ... الإنسانية لدى بلزاك إنسانية ، يظهر الواقع في  
جوانبه المختلفة . دوميه لا يتناول سوى القبيح ، والحقاقة ، والنفاق .  
ومن هنا فإن لدى دوميه تكون الموضوعات بذاتها بعيدة عن الأصل  
الحقيقي » . وعموماً إذا صدقنا لو فوايه ، فإن بلزاك ودوميه هما مثل  
الفيل والضئيل .



وليس هذا فقط . فالفنان عداً عن أنه محروم من سرعة البديهة هو يستوعب بجهد : « يجب أن يلوك الموضوع » قبل أن يستوعبه . « دوميه غير متمكن من الأفكار ، ويبدو غير مؤهل لاكتسابها ... دوميه غير مثقف ، لا يستوعب لدى القراءة ... دوميه محروم من الأفكار ... دوميه روح فقيرة - وهذه الأشياء التي ما عادت تقال في زمننا ، كانت مشهورة جداً في زمن الاتيليهات ، وهيئات التحرير ودور النشر . » . يلح لوفوايه على القول إن الأمر متعلق بأحمق دائري ، لكننا محتاجون إلى الوقائع كي نصل إلى ذلك بأنفسنا .

في ما يخص الجوانب الأخرى من الطبع يلحظ المؤلف بنبل أنه لا يجوز أن نعتبر أهمية إلى دفاعاته الصغيرة وسفالاته « ولا إلى مظاهر » الحماسة المعروفة ، وفي الأحوال كلها ليس لدى دوميه طيبة ولا نبل . بل على العكس . ويرى لوفوايه أن « تتعامل مع الأفعال ، الكلمات ، وسلوك القريب بمنظومة واحدة من التفسير الرافض ، فذلك ليس أبداً من فطرة الروح السامية . » وكي يظهر أنه مثل هذه الروح تماماً يبدأ الشارح - المحامي يتضايق من أن البلاطة التي فوق قبر دوميه قد حفرت عليها كلمتا « مواطن كبير » . وحين يفتن إلى أن هاتين الكلمتين قد وردتا هنا « بسبب الإيقاع وحده » يستعيد لوفوايه طمأنينته .

وكما يبدو فإن المناورات المماثلة تطول كثيراً . . تطول حتى تشمل نصاً كاملاً من ( ٨٨ ) صفحة في حين أن الموضوع المعلن في العنوان يحدد أكثر ما يحدد في قسم الألبوم وفي الملاحظات بشأنه . إنه لعبث حقاً ، لكنه لا يخلو من منطق . فالسيد المحامي في الحقيقة عاجز عن أن يناقش سخريّة دوميه الموجهة ضد المحامين . إنه يرضى بإعلامنا أنهم « أنفسهم يعرفون نقاط ضعفهم ، وتناقضاتهم والجوانب المضحكة فيهم أفضل من دوميه . » وفي عجزه عن أن ينكر الحقائق المرة التي يوردها الفنان ، يحاول لوفوايه - طبيعياً ومن غير مباحكات - أن يقوض سمعة الفنان . وإنه لطموح لا أمل وراءه بل إنه لا يدل إلا على أن دوميه لا يزال حتى اليوم يقلق خصومه .



قصر العدل هو فعلاً أحد حصون السلطة البرجوازية الرئسية . والقوانين التي تصورها البرجوازية لا تدافع فقط ، بل تدمر ، لكن « بنظام قانوني » وطبقاً لمصالح أولئك الذين يستطيعون أن يدفعوا الثمن الأعلى ، أي أولئك الأكثر تبرجاً من خصومهم . دوميه بعد أن فضع الدور غير التنظيف للحقوقيين في العمليات السياسية ، يكشف لنا الآن عدم نظافة الأسلوب القضائي نفسه . لكن النتائج التي وضعها الفنان في هذا الموضوع ليست سلوكيات صرف كما يرى كل الباحثين تقريباً . لو قوايه الذي ليست لديه معرفة بالفن لكنه يفهم المسائل القانونية ، فضل كثيراً من نقدة الفن ، يستخلص جيداً ، أن هذه الأعمال ذات مغزى سياسي .

« أناس العدالة » مع الأخريات المماثلات لها موضوعاً من الأعمال الليتوغرافية والمائية واللوحات الزيتية هي مثال على قدرة دوميه على توليف فكرة سياسية ، وتعميم إجتماعي ، وإيمان سلوكي ، وتصنيف نفساني في صورة تشكيلية شاملة فائقة التجسيد . هذا التوليف ليس نتيجة لنشاط ذهني بل لحدة نظر إبداعية ، لأن الظواهر نفسها متعددة الجوانب والأمر متعلق بالجهة التي نراها منها وبأي امتلاء سندركها . حتى لو كانت لنا أوهام في ما يخص الحق البرجوازي والخلق فلن يبقى منها شيء بعد تصفحنا لهذه الأعمال . يهدم دوميه تصورنا كله حول أخلاق العدالة البرجوازية ، ويصور في الوقت نفسه الآلية الخفية لمجتمع ، وخصوصية السلوك ، التشاوية البشري لفئة ما ، والعلاقات متعددة الوجوه لهذه الفئة مع ضحاياها ، وفرادة الأبطال التي لا تتكرر . سواء كانوا متهمين أو متهمين ، منتصرين أو متحملين .

غنى المادة الحيوية يحدد واقعياً تلوينات الموقف التوليقي . جان لاران — واحد من قلة من المؤلفين في الزمن الأحداث ، الذين يظهرون معارف وطيدة واحساساً جيداً بأعمال دوميه الغرافيكية — كما يخيل لي يبسط الأمور كثيراً حين كتب : « دوميه لا يضع قفازين — هو لا يتقن التعبير بنصف كلمة أو بنصف صوت . حين يوجه استثنائياً نحو



المأساوي ، يجب أن يصل إلى الارتعاش . حين يحافظ على دوره كمؤلف  
مرح يصل إلى الضحك الصريح . « لكن الحقيقة سرعان ما تبدو في اتجاه  
معاكس : تلوينات التقويم لدى دوميه تنتشر على مقام واسع جداً إنها  
مؤلفة بتلوينات الموقف العاطفية ، وهذا يبدو جلياً في السلسلة الواخزة  
مأخوذة بمجملها وهي « أناس العدالة » هنا يمزح الفنان ويسخر من  
جهة ثم يصل إلى الضحك الكاوي ، أو التعرية الغظة ومن ثم يعبر عن  
الآلم والتعاطف مع اليتيم والأرملة ، ومع البشر الصغار المسحوقين في  
وقت واحد من قبل الفقر ومراقبي النظام .

في أحد أعماله الليتوغرافية نرى المحامي والمنظف يقفان في قاعة  
المحكمة الفارغة يستنشقان السعوط . على وجهيهما يتراقص نصف  
إبتسامتين راضيتين .

يقول المستخدم : إن لدينا اليوم عرضاً تمثيلاً كبيراً يا سيد  
غالوشيه .

ويجيب المحامي : فليأخذه الشيطان ، هكذا افكر ... قتل بزخرف  
بالإكراه ...

هذه الصورة الفرافيفية كان في الامكان أن تصير ، بمعنى ما ،  
مدخلاً إلى السلسلة كلها . لا لأن العباءة مرتبطة بالقتل ، بل لأنها كلها  
عروض أكبر أو أصغر . إنها مسرحية أبدية تتعلق بمصير المشاركين فيها  
بالدور الموكل اليهم وبالأسلوب الذي يتبعونه .

ومنطقي أن يمثل الواقع بين القضاة والمحامين ، لكن الشخصيات  
الرئيسية في الواقع ليست هؤلاء ولا أولئك ، بل هم المحامون الذين يتعلق  
بهم إلى حد بعيد الموقف الذي سيتخذه القضاة من المحامين . مهمة  
المحامين تبدو وكأنها المساعدة على إيضاح الحقيقة وإحقاق الحق ، لكنها  
في مجتمع مقام على المصلحة الشخصية لا يمكن أن تكون أكثر من صراع  
مصالح . لكن - مصالح من ؟ في أحد الأعمال الليتوغرافية إلى يمين



المستوى الأول يصور بروفييل المدافع ، الذي يشير بإيماءة غضب إلى اليسار نحو محامي الخصم فيعبره بدهاء . الإيماءة ، الوجه المتوي انفعالا ، وربما كانت الكلمات تعبر تلقائيا عن السخط ، حتى أن القضاة الخاملين في المستوى الخلفي يبدوون مهتمين . يبدو المدافع بجلاء مقتنعا عميقا بالإقتناع بعدالة قضيتة . التوضيح في الأسفل يؤكد ذلك لكن بتلوين آخر : « أحد المحامين ، يبدو مقتنعا بصدق ... أن زبونه سيكافئه جيدا » .

في هذا الطقس الأبدي يساعد المدافعون المدعين على أن يقوموا بأدوارهم وفق القواعد المتعارف عليها وغير المكتوبة . في العمل الليتوغرافي في « محكمة العالم » يقدم لنا المحامي وهو يهمس لزبونه في حين يلقي المتهم كلمته :

— دعهم يقولوا شيئا قبيحا فيك .. دعهم .. على الفور بعدئذ سأشتم عائلة خصمك كلها ...

يبدو النظرة الأولى أن مصالح المحامي ومصالح الزبون متطابقة لكن هذا لا يعني أنها متطابقة تماما وإلى الأبد . في « المحامون والمتألمون » يغمغم المدافع وهو يفتش في مفكرته :

— القضية تتقدم ، القضية تتقدم ...

ويجيب المتألم : — أنتم تكررُون لي ذلك منذ أربع سنوات ... فإذا كانت القضية ستتقدم طويلا بالطريقة ذاتها ، فلن تبقى لدي أحمية لاتابعها .

من فضول الكلام أن نقول ، إذا وصلت القضية إلى آخرها فإن ذلك لا يكون ، دائما ، في صالح الزبون .. وفي النهاية ، إذ سيوجد رابحون ، فلا بد من أن يوجد خاسرون . في هذه السلسلة الطويلة



سنصادف غير مرة صورة أم باكية أو محطمة ، تقود طفلها بعد نهاية المحاكمة .

«العلاقات بين المحامين هي حتماً عدائية ، لكنها كذلك في اثناء العرض فقط . في اللوحة المائية « نهاية الجلسة » صورة لمحامين ، أحدهما يكمل جمع أوراقه في حين أكمل جمعها الآخر . إنهما يتبادلان النظرات قبل أن يفترقا ، وهي نظرات استفزازية من متنافسين ، لكنها مرافقة بابتسامة شريكين . في عمل ليتوغرافي آخر يستنشقان السعوط في الدهليز وهما في أفضل مزاج ..

يقول أحدهما مبتسماً : دبرتك جيداً .

ويقول الثاني : - وأنا قلت أشياء شديدة المضايقة .

- كنا مذهشين .

- ورائعين . لكن الناس في القصر يستطيعون أن يتخاصموا اصطناعياً ، وإن يتشائموا ، من غير أن يفتاظوا .

في عمل غرافيكي تال يدور الحديث بين الزميلين قبل بداية الجلسة . يقول أحدهما ناصحاً :

- لا تنس أن تعارضني . أنا بدوري سأعارضك ... وهكذا نجعل الزبونين يدفعان لنا إضافياً على الحجج الجديدة .

وعموماً ، تقوم هذه الصداقة الجديدة فوق ظهر الزبائن الذين لا يندر أن يدفعوا ثمنها غالباً جداً . في عمل ليتوغرافي آخر وفي حديث آخر تستبدل ردود الفعل :

وأخيراً توصلنا الى التفريق بين الزوجين .



— كان الوقت قد تأخر : حرثتهما الدعوى كليهما .

دور القضاة في العرض يذكر إلى حد ما بدور الملوك في المسرحيات الكلاسيكية . مع أنهم الأعلى مرتبة فإن ظهورهم حماسي جداً .. يرى أحد الهجائيين من ذلك الزمن أن « القاضي ، كي يحترس من إعازات المحامين والاعيبهم ، فإنه لا يصفي إليهم إلا نادراً ، فهو يقع في السبات عامداً ، وهو ما يمكن أن يدعى نوم العادل » . مثل هذه تماماً حال قضاة دوميه ، الذين يبدوون ضجرين أو يهومون نعاساً من غير أن يتخلوا عن مظاهر جدارتهم . وقد تزلق التهويمة حتى رئيس المحكمة ، مع أنه وفق القاعدة يتابع جزئياً مجرى الأمور . في أحد الأعمال الليتوغرافية من « أناس العدالة » يصيح المحامي منفعلاً :

— أجل ، يريدون أن يسرقوا هذا اليتيم ، الذي لا أصر على أنه شاب ، فهو في السابعة والخمسين من عمره ، لكن هذا لا يمنع أن يكون يتيماً . ومع ذلك فأنا مطمئن ، أيها السادة ، إذ أن عيون العدالة مفتوحة دائماً على المجرمين والمحتالين .

ويا للأسف ، عيون العدالة الآن مغمضة تماماً في ما يخص القضاة الثلاثة النائمين وراء المنصة ، واحد منهم قد فتح فمه ، وربما كان يشخر .

لا تنتفي الحالات التي يتنبه فيها كهنة العدالة من خمولهم ، ويهتمون فجأة بالقضية . تلك هي الحال في المائبة «امام الأبواب المغلقة» . محتمل أن الدعوى متعلقة بالاغتصاب ، إذ أمام المنصة تقف فتاة ، تكاد تكون طفلة ، مدعوة الى حكاية ما حدث بدقة وكيف حدث . القضاة يتابعون الضحية بانتباه غير شديد ، ويكاد الرئيس يوصوص من مقعده كي يسمع على نحو أفضل كلمات الفتاة المتعلقة ببعض التفاصيل اللذيذة . وإنه لرد فعل إنساني مع أن بواعثه خاصة جداً .

ثمة في هذه اللعبة البتذلة والوقحة مكان لكل شيء ما عدا العدالة . ولهذا فأي أفق هنا ، للرياء ، والكذب ، والنذالة ، وعدم الحباء ،



والفجور ، الموتيفات ، الأبطال المتحركون ليس ثمة ما يجمعها . الباعث الأول على تأكيد الحقيقة ، والفروق بين الجاني والمدافع عنه تكاد تختفي . المحامي الخارج توأ من زنزانة السجن ، حيث أوقف زبونه : يؤكد : « يبدو أن فتاي شرير كبير فعلاً .. هذا أفضل .. إذا نجحت في تبرئته ، فيا للشرف لي . » أمام مثل هذه الوقاحة يبدأ الإنسان يفقد التصور الدقيق للحد الذي عنده ينتهي دور المحامي ويبدأ دور المشارك في الجريمة .

ففي سعيهم وراء الحصول على كسب ، وكي يتألقوا في القاعة ، وكي يشتموا الجانب الخصم ، وكي يلبسوا الباطل لبوس الحق وبالعكس ، يصل بعض الممثلين إلى التفنن . في المائدة « المدافع » يبدو المحامي مثاراً بانفعال روجي ، حتى لتدمع عيناه . يمد نحو المحكمة ، وهو يحملق ، وجهاً تقنع بقناع تراجيدي ، ويشير بكلتا يديه إلى الوراء ، إلى زبونه التي تبسم راضية ، والتي يكون طهرها قد وطئ ، والتي يبدو جلياً أنها منذ زمن بعيد لم تتعامل مع شيء اسمه الطهارة . وفي مائدة « التبرئة » يقع المدافع في مثل هذا الخبال ، حتى أن محامي الخصم راح يتابعه مبدئياً الاستحسان . وهكذا ترتفع المداينة إلى فن رفيع ، متجاوزة المتناقضات : يعيش المرائي اللعبة ، ويبدأ هو نفسه يصدق ، ونوتك نحن أيضاً أن نصدق ، ويصبح الحد بين الحقيقة والكذب عكراً في هذا العالم ، حيث ، كأنما كل شيء كذب . هنا كل واحد يلعب دوره ، بارادته أو مرغماً - المدينون والمدانون ، القضاة والمحامون ، الشهود وشهود الزور . الشيء الوحيد الذي يبقى غير مرئي هو الشخص الرئيس - المخرج ، المرتبة العليا من السلطة ، التي تحتمل « بازار » الشرف هذا وتعلم أقسامه .

وها هوذا « بازار » يختتم . في مائدة « بعد المحاكمة » يخرج الجمهور من الصالات إلى الدهاليز ، ونراقب جسد المشتكين والمحامين .



نميز سيدين في وشاحين أسودين ، كانا قبل قليل يتزاجران ، وهما الآن بتبادلان الرأي بهدوء ، ونرى أما باكية تقود طفلها ، وسيداً سميناً له هيئة المنتصر الراضي - الضوضاء الأيدية تختتم اليوم كي تبدأ غداً من جديد (« عرض كبير ، يا سيد غاليوشيه . » ) وسيكون فيها دائماً محتالون منتصرون ، وضحايا ساذجة ، وأناس ، ينظرون غير مباليين بهؤلاء وأولئك .

الفرق بين الشرح الجرافيكي والتصويري لهذه المناظر قديبدو غير ذي معنى للنظرة الأولى ، ويرفض بعض المؤلفين ، مباشرة ، أن يروه . آخرون ، على العكس ، يؤكدون أنه رئيسي ، وأن دوميه في تصويره قد تخلى عن دور المعري ، كي يكشف الدراما الإنسانية الموضوعية . وهذه الأعمال الإبداعية في نظر لوفوايه « ليست أعمالاً ساخرة » ، « أما هرم ، واستكان ، واكسبته الحياة حكمة ، فشرع آخر الأمر يفكر دوميه باستقلال ، وقد أدرك عظمة أولئك الذين يسعون ، عن صواب أو خطأ ، لكنهم يسعون الى خدمة الحق والعدل ؟ » يرى لوفوايه أن الجواب عن هذا السؤال لا يمكن أن يكون غير إيجابي .

أوهام فارغة . . فدوميه لم ينتظر الى أن يهرم كي يبدأ « يفكر تفكيراً مستقلاً » ولم يكسر تقدم السن نظراته . فثمة بين أعمال المعلم الإبداعية الجرافيكية والتصويرية في الواقع فروق ، لكنها ، قطعاً ، ليست هناك حيث تصور لوفوايه أنه اكتشفها . وأكثر من ذلك ، إنها أكثر جدية ، فمائيات ولوحات دوميه تصير أكثر جدية من حيث هي اتهام ، وقد تحررت مما هو غير ضروري غالباً وليس نادراً تخلصها من النصوص السطحية ، التي كانت تصاحب الأعمال الليتوغرافية .

يسوق لوفوايه غير قليل من الأدلة كي يثبت أن دوميه ليس مؤلف تلك النصوص . السيد المحامي ليس فطناً جداً كي يحسب حساباً لكونه لن يعري المعلم بهذا ، بل هو يقدم له خدمة . لوفوايه ،



ثم يكتشف أمريكا طبعاً . لقد كتب ما قرأه هنا وهناك لا أكثر . ولأن المسألة لا تخص « أناس العدالة » وحدهم بل عمل الفنان في ميدان الليتوغرافيا ، فمن المناسب أن نحدد ، فإذا كان قسم من الشروح موضوعاً من قبل دوميه فإن أكثرها مؤلف من قبل أناس غيره . والفرق بين هذه وتلك صار واضحاً جداً بعد دراسة دقيقة لتلك النتائج الوافرة . شروح دوميه موجزة ومحددة ومناسبة تماماً لفكرة الصورة . أما تلك التي وضعها مختلف العاملين في التحرير ، فهي ، على العكس من ذلك ، كثيرة الكلمات ، في أغلب الأحيان ، وهي أحياناً مناقضة للصورة ، هذا إذا لم نذكر أنها ليست خفيفة الظل دائماً .

ومن الطبيعي أن تبقى مسألة التأليف مسألة ظنون ، لكن في ما يتعلق بنجاح الشرح أو عدم نجاحه فلا مكان للظن . في عمل ليتوغرافي نرى محامياً يخطب وراء موكله - امرأة ضئيلة متواضعة وطفل . يقول النص : « هو يدافع عن اليتيم والأرملة ، عدا إذا هاجم الأرملة واليتيم . » نحن نقبل الشرح من غير اعتراض لأنه يجاوب من حيث المعنى مع الصورة الليتوغرافية ويؤكد انعدام مبدئية المحامي التام . في عمل ليتوغرافي آخر نرى من جديد الأم والطفل وقد خرجا من قاعة المحكمة يرافقهما محاميهما . الأم تبكي وهي تكاد تخفي وجهها بمنديل يدوي ، في حين يندفع المحامي راضياً وهو يقول : « صحيح أنك خسرت الدعوى . . لكنك شعزت بكثير من الرضى وانت تستمعين الى خطابي . » فالمحامي راضٍ عن نفسه ، ويبدو ذلك من الصورة . لكن الصورة لا تدل على أن المحامي يتكلم ، وليست مؤهلة لأن توحي بمثل رد الفعل المزيف ذاك ، من غير أن نضيف ، أنها تعبر ببلاغة كافية ، ولا تحتاج الى إيضاحات . المرأة محطمة ، لأن حصيلة الدعوى تعني كارثة لها . المحامي سعيد لأنه ضمن أجره . وماذا أكثر . وقد قال دوميه : « الشرح غير نافع » . إذا لم تقل لكم صورتي شيئاً ، فهذا



يعني أنها رديئة. لن يجعلها الشرح أفضل . إذا كانت الصورة جيدة فسوف تفهمونها ، وحينئذ ما الحاجة الى الشرح ؟

نتاجات دومييه مفهومة دائماً ولا تحتاج إلى إضافات كلامية . وهو ليس لديه ادعاءات لفظية ساذجة ليقدّم كنايات معقدة ، كما هي الحال في « محترف » كوربيه . وعلى الضد من « الموضات » الرائجة حينئذ لم يشعر دومييه بانجذاب خاص إلى الكنايات وكان يلجأ إليها في الحالات القصوى ، حيث يكون عليه أن يصور ما لا يمكن تصويره بطريقة أخرى من المجردات مثل الحرب ، والسلام ، الملكية ، الجمهورية ، أوروبا ، العالم ، المطبوعات . . الخ . وحتى في هذه الأحوال يكون التشخيص والتعبيرية قائمين ، وتكون توريات المعلم مقبولة من أجيال الساخرين وهي تستخدم حتى أيامنا .

مباشرة الإيحاء وصرامته لدى دومييه ليسا نتيجة للبدائية ، بل لوضوح الفكرة ، بما فيها الفكرة التشكيلية ، ولحسن اختيار المنظر ولحسن تنظيمه ، وخلوه من كل التفاصيل الغامضة أو التي تجتذب الاهتمام . هذا لا يعني ، قطعاً ، أن التغفل إلى المغزى يتم آلياً حتماً ومن غير أي جهد عقلي من قبل المشاهد . وهنا يكون الفهم السطحي أو عدم الفهم الكامل ، غير قائمين تماماً لدى الناقد المتخصص . لو فوايه ليس كذلك ، ومن هنا فليس ثمة ما ندهش له . يؤكد أمام عمل مثل « غفران » ومن غير أن يرف له جفن أن « هذه اللوحة ليست نتاجاً ساخراً » . فينتوري الذي يفهم أكثر كثيراً من محام يكتفي بملاحظة عامة : « ترابط الأضواء هنا يكون عالماً كاملاً للعدالة الإلهية القصية وللواقع الإنساني القريب ، مما يمكن أن تفهمونه كما تحبون . وفي الحقيقة فإن مغزى الصورة واضح وضوحاً كافياً للنظرة المتأنية ، ولا يحتاج إلى مثل هذه التقويمات الضبابية ، وأقل من ذلك ، إلى أن يوجد الشك بخصوص إيقاعها الساخر .



المصور هو القسم الأمامي من قاعة المحكمة . المحاكمة ، على ما يبدو  
جديّة ، كأنما نحن لسنا في محكمة عامة بل في محكمة جنائية : المتهم  
وراء حاجز عالٍ يحرسه شرطي .. وأما المدافعون فأمامه - في الجهة  
اليمنى من اللوحة - وهما اثنان . إلى يسار ثلاثة قضاة ، فوق رؤوسهم ،  
وفق تقاليد تلك الأيام ، علقت صورة الصليب . انتباهنا يتركز تلقائياً  
على أحد المحامين وهو واقف يتلو حججه . والحجج كما يبدو ، تشمل  
المدافع أيضاً ، وقد استنفد كل براهينه فقرر اللجوء إلى الأشجى : يستند  
يسراه إلى المنضدة ، وبإيماءة بليغة يشير بيمنه إلى الصليب ويتوجه  
بكلامه إلى القضاة « فلنغفر كما غفر » . هذه الإيماءة مفتاح لمغزى المنظر ،  
وهي أيضاً مفتاح لموقف الفنان الساخر . فهل يمكن ابتكار ما هو  
أكثر اضحاكاً من هذا النداء باسم المسيح الذي نسيه الجميع ، في هذه  
الوحشية القائمة ، حيث لا مكان للمشاعر الانسانية ولا للغفران .

مؤلفون مثل لو فوايه يطلعوننا على من قدّم فكرة هذه اللوحة وعلى  
وعلى المئات سواها من أمثال هذه المناسبات الجميلة ، التي نصادفها عند  
دوميه ، هذا الانسان ، « غير المزود بالأفكار وغير المؤهل لامتلاكها » ..  
وفي مثل هذه الحال ، نضطر ، شئنا أم أبينا ، إلى أن نتقبل ، على الأقل  
كفرضية ، أن دوميه قد وصل بنفسه إلى الفكرة ، وأنه هو الذي  
جسدها ، وشئنا ، أيضاً ، أم أبينا ، يكون علينا أن نقبل أنه جسدها  
ليس على نحو رديء تماماً .

لقد أخبرنا فينتوري أن الوجوه في هذه اللوحة « ليست سوى بقع  
مضيئة » . إنها بقع مضيئة حقاً ، لسبب بسيط هو أنها منظور إليها من  
مثل هذه المسافة ، فلا نستطيع أن نحصى الشعرات على الرؤوس ، الأمر  
الذي يتجنب دوميه فعله ، حتى حين ينظر إلى النموذج ( الموديل ) من  
قرب . بقع مضيئة لأنها قائمة وسط محيط من الغبش الرمادي ، وقد  
بنيت وصيغت هكذا كي نشعر لا بالبنية التشريرية وحدها ، بل كي  
نلتقط تعبير الهيئة ، تعبير الإنتباه الشديد الذي استدعاه ختام الخطبة .



الموقف الساخر من قبل المعلم كامن في السر ، لا يدمر درامية المنظر ،  
فالمشهد ، هو درامي فعلاً : في هذه اللحظة يتقرر مصير إنسان ، جيد  
أو سيئ ، إنه ذلك الإنسان المصور هناك كشيء لا أهمية له ، إلى جانب  
الحد ، والذي ، مع ذلك ، قد تسبب في كل هذا الاحتفاء الجهم . طابع  
المشهد الجهم هذا مع كل إضحائه يؤكد بلون رمادي أصم ضارب إلى  
البنّي ، وقد صور وسطه عبيد سود ، وخضرة الجوخ الحائلة فوق  
المنضدة ، والصليب الدقيق في شبه الظلام ، بلونه البنفسجي وبقع الوجوه  
المضيئة ، والصديرات ، وطرقات تلك اليد الداعية بقوة ، الموجهة نحو  
صورة المسيح جاذبة النظر وكأنها مركز التوليفة .

ليس نادراً أن يختلف تصوير دوميه عن حفره بسبب من سعيه  
إلى بناء جو نفسي ( بـسيكولوجي ) مجسد بالإمكانات التشكيلية للون  
مصادقية مختلفة وخاصة للنماذج ، وللظرف ، وللأحوال العاطفية .  
هذا قطعاً ، لا يعني أن أعمال الفنان الليتوغرافية شيء أدنى مستوى  
من تصويره ، بل أن الأمر متعلق بنوعين مختلفين هما إمكانات مختلفة  
ومهمات مختلفة . هذه الاختلافات جلية خصوصاً في النتاجات ذات  
الموضوعات المتطابقة . في أحد الأعمال الغرافيكية يلتفت المحامي نحو  
المحكوم عليها الجالسة خلفه كي يهمس لها :

— هو ذا الإتهام يقول فيك أشياء مزعجة جداً .. تظاهري بأنك  
تبكين ولو بعين واحدة على الأقل ... هذا يؤثر دائماً تأثيراً جيداً ...

حتى لو تركنا جانباً الشرح ، الذي قد لا يكون عائداً إلى دوميه ،  
فإن العمل الليتوغرافي يمثل تلقائياً مسودة لمصير ، فالمحامي ينصح موكله  
المتهاك ، إذا صح أن نحكم من إغفاله ، أمام هجمات الإتهام على ساقين  
لا تحملانه . اللوحة المائية « في المحكمة الجزائية » نجد من النظرة الأولى  
تكراراً للموضوع ذاته ، لولا بعض التغيرات الطفيفة في طريقة المعالجة  
التي تعطي رنيناً مختلفاً تماماً : الهزل مصور في دراما .



شرح التجاوز هنا منقول عن توصيف أكثر موضوعية . صورة المحامي كهيئة ، وتظهر ، وإيماءة صارت موجبة وجادة . الوضع نفسه نفسه جاد ، لا يظهر ذلك من شكل الشرطي الواقف وراء المتهم فحسب ، بل أيضاً من التوتر في وجه المدعى عليه ، المنحني أمام الحاجز ، كي يسمع نصائح المحامي شبه المهموسة . هذا التوتر يصير ملموساً في التعارض بين وجه الشخص المضاء والصالة الظليلة المفضية ، التي في ظلالها وعيد وصلت . صورة المحامي الفجة ، وإيماءة يده المتحفظة تقولان بوضوح إن القضية قد وصلت الى اللحظة الحاسمة التي قد تتعلق بها حياة المتهم .

فينتوري يوضح بسذاجة الرنين الساخر للنتائج المعروفة بأن « نفوره من الناس الذين سببوا الشقاء له في شبابه قد أعاقه ( دوميه ) عن أن يراعي المسافة الواقعية الضرورية في الفن » . مثل هذا الاستنتاج يستدعي أن نلقي أولاً خارج الفن كل أعمال المعلم الليتوغرافية تقريباً ، وأن نهمل ، ثانياً ، الحقائق ، وذلك ، إذ في ما يخص المسافة — من حيث هي زمن ومن حيث هي علاقة — يوضع الكثير من نتائج دوميه الساخرة في موازاة أعماله التصويرية غير الساخرة . والأكثر واقعية هو أن شرح الفنان معقد جداً ومتعدد المستويات ، حيث أن ما يظنه أناس مثل فينتوري ، سخرية خالصة ، أبعد من أن يكون مجرد سخرية ، وما ينسبونه الى الفن « الجاد » لا يندر أن يحتوي على عنصر سخرية . قوة دوميه المصور في تركه السخرية وفي إقامته المسافة « تجاه الواقع » ، لكن في عكسها بعدسة أخرى . في هذه النتائج تكتسب النماذج ، والأشياء ، والحالة حساسية مختلفة ، يتجسد فيها الفضاء المعادي في تلك الممرات والصالات القانطة ، والهواء الراكد ، والضوء البارد ، والظلال الثقيلة التي تجوم فيها مثل طيور خاطفة مفترسة ، شخوص في أردية سود ، في حين ينتظر على الدك وقرب الجدران ضحاياهم قلقين خائفين .



بعض الدراسين الذين لا يستطيعون التوغل من جهة جانب الموضوع الصرف للنتائج يلقون المتاعب من « نزوة » المعلم في أن يعمل بمادة مختلفة . في هذه الحال يكون من الأسهل حسم مسألة نحته . الذي يسمت عنه ببساطة أو يذكر بعبرة واحدة . وهذه المسألة تستحق دراسة جادة وموسعة . إن كاتالوغ موريس غوبين المتين كان في الإمكان أن يصلح أساساً يوحى بالأمل بمثل هذه الدراسة ، لا أن يتم العبور به مثل غوبين مع الاكتفاء بالوصف وإثبات هوية النتائج ، من غير أن يتم السعي الى إيفاء كل المسائل الفكرية والتشكيلية المتعلقة بها حقها .

ومع أن كاتالوغ غوبين قد نشر منذ عام ١٩٥٢ فإن الاختلاط بشأن نحت دوميه مازال قائماً حتى أيامنا . فحتى الآن لم تخرج من التداول الأساطير المضحكة حول أن المبالغات في التماثيل النصفية تمثل مشاريع مصنوعة على الطبيعة ، ولهدف وحيد هو أن تكون مادة للأعمال الليتوغرافية . وثمة من لا يزال يكتب حول دانتان الشاب ( ١٨٠٠ - ١٨٦٩ ) وأنه « صنع جنساً جديداً تماماً » وأنه « ابتكر الكاريكاتير النحتي » ( بينزنت ) مع أن الأحق بهذا الإعتراف بالفضل هو دوميه ، وليس دانتان سوى مقلد له . وأخيراً مازال تشكيل المعلم كله ينمى إلى جو المبالغة ، مع أن نتائج مرموقة مثل « مهاجرون » و « الفسالة » و « صورة شخصية » يصعب إدراجها في عداد المبالغات .

لكن الدارسين يلاقون صعوبات كبرى أمام تصوير الفنان . فمن الصعب تجاوزه بعبرة واحدة بعد أن احتل مكاناً في المتاحف الكبرى ومن الصعب اعتباره هواية عارضة مادامت تمثله عشرات الأعمال المرموقة . في المعرض الذي أعده أصدقاء دوميه عام ١٨٧٨ قبل وفاته عرض ٩٤ عملاً تصويرياً ، لكن أعماله هي قرابة ١٥٠ عملاً ، من غير أن نتكلم على العديد من المائيات التي اعتبرها بعض المؤلفين من الأعمال التصويرية ، واعتبرها آخرون من الأعمال الغرافيكية .



بعض الدارسين مقتنع جداً ، بأن تصوير المعلم مختلف تمام الاختلاف عن ليتوغرافه . كتب فرانسوا فوسكا : « لدى دوميه لا يتشابه الرسم والتصوير . الرسام دوميه يتطور ويظهر سماته ، وعلى العكس من ذلك ينكمش المصور ويطوق » . « عند دوميه شخص المصور لا تشبه شخص الليتوغرافي » .

ومثل ذلك أيضاً موقف بيير كابان . لقد كتب حول ليتوغراف الفنان وتصويره : « الأول هو سلاحه ضد السلطة ، والمجتمع ، والمحايين ، الخ . وهو في الثاني يجسد إبداعاً مستقلاً » . مستقل عمن ومم ؟ مستقل بجلاء عن المسائل الاجتماعية كلها ، تلك التي تميز عمله الغرافيكي . ومثل هذا هو استنتاج موريس رينال ، فهو مقتنع بأن تصوير دوميه « ليس فيه سخرية » : الفنان لا يسعى إلا إلى التعبير الواضح الحي المبسط عن الطبع » . المبسط والحي في وقت واحد . . . لكن فلنبتعد عن الصفات . . .

إن محاولة قطع إنسان إلى اثنين هو عقوبة قبل كل شيء لكنه ليس نقداً فنياً . والسعي إلى إقامة حاجز بين دوميه الليتوغرافي ودوميه المصور يشهد من بين ما يشهد عليه ، على عدم فهم عملية الإبداع كشيء كامل وعضوي .

بين غرافيك المعلم وتصويره ثمة ، فعلاً ، فروق محددة ، ولولاها لكان من الصعب أن نفسر لماذا يصبر الليتوغرافي من أجل أن يقدم تصويراً ، أيضاً ، لم يكن أحد يقدره في ذلك الزمن . هذه الفروق ، ونقولها بفظاظة ، يمكن أن تكتشف على ثلاث مستويات مختلفة — فرادتها في الرؤية الفنية، وفي التفسير وفي التجسيد . لكن أن تجعل هذه الفروق مطلقة ، كما يفعل غير قليل من المؤلفين ، فإنه عدم اقرار بالقراءة العميقة بين كوميديات شكسبير وبين مأساه أو بين « أنف » لغوغول وبين « المعطف » .



فئة أخرى من النقد تقدم لنا نوعاً آخر من اللا حقائق ، إذ تجادل ، تقلل أو ترفض صراحة سمات دومييه التصويرية ، ولا تعترف إلا بنجاحاته كرسام . برنار دوريفال هو ، في المناسبة ، الأعمق معنى إذ يكتب أن التلوين « لا يضيف شيئاً جوهرياً إلى فنه : رسمته التشكيلية تكفي ، من أجل أن يصل إلى الأسلوب الكبير لدى روبنس وميكلانجلو » . كلود روجيه ماركس مقتنع بأن دومييه في التصوير : « يكره رسمته العاصية ... يتعبه اللون أحياناً ... نحن أمام لوحات قماشية ذات قوة تعبيرية مذهشة ، لكنها مسطحة ، والبقية تكون ، غالباً ، في مستوى المسودة .. جمال التذهيبات كله ، جمال القرمزيات ، والترابييات ( النغمات ) لا يمكن أن تنفذ التنفيذ المرتعش ، المستعجل ، غالباً ، الذي يزيل الانتقالات ويدمر الكلية . » .

أمثال هذه التفسيرات هي مثال النموذج الأكثر بدائية ، والأكثر مضايقة للنقد : يحسب الشارح أن من حقه أن يحيل ذوقه ( أذواقه ) على الفنان وأن يطرح معايير البائسة لجنس ما كنمط ملزم . يعلن روجيه ماركس بمهابة ، مسلحاً بمثل تلك المعايير ، أن القسم الأكبر من لوحات دومييه هو غير مكتمل في الواقع ، ويهمل حقيقة أن الفنان قد قدم هذه القماشيات « غير المكتملة » وهذا يعني في نظره ، على الأقل ، أنها قطعاً ، ليست غير مكتملة . وبموجب تلك المعايير ذاتها يستطيع هاور أن يعطل وجود أو غياب « المكاسب » وتدمير « الكلية » لأعمال إبداعية كليتها موضوع نقاش ، فقط من قبل أناس محرومين من الإحساس بالشكل التصويري .

هذه الهواية النفاجة تظهر بمزيد من الإلحاح في كتابة موريس زاكس : « في لوحات دومييه ، التاريخ محكي جيداً ، لكن هذه النوعية لا تستطيع أن تخفي نقصين كبيرين : يواجه دومييه صعوبات أمام المادة — اللون والزيت . ثم يبحث عن العون في الضوء الظليل ، الذي يغطي عبر تضاده المسألة غير المحسومة .. حين يصور دومييه فإن مسألة المادة إما



إنها لا تعنيه كفاية ، أو أنها تخيفه ... فيندفع نحو الظلال المحببة ، التي ستفطن نقاط ضعفه . « كل جملة في هذه الفقرة تدين مؤلفها بجهل غير مقبول . لوحات دوميه تمثل « رواية للتاريخ » إن هو غير مؤهل لأن يرى أكثر من الأحداث التاريخية . « صعوبات أمام المادة » تصادف كل مبدع ومن وجهة النظر هذه فإن العمل الإبداعي يمثل انتصاراً بصرياً على المادة . أما بشأن تأكيد أن المعلم يخفي نقاط ضعفه « بالظلال المحببة » فما هو سوى مزاح ...

لكن زاكس يمضي أبعد من ذلك . هو يرى أن غلطة دوميه هي أنه « يهتم اهتماماً عميقاً بمسألة الإنسان » من غير أن يتوغل « في سر المادة ، الذي هو سر حقيقي للتصوير . » بسبب هذه العاهة الجذرية فإنه « إذا اختفى تصوير دوميه من تاريخ الفن ، فلن يختفي شيء ، في حين أننا إذا حرمانا من رسومه نكون قد حرمانا من نصب تذكاري » . هذه الكلمات تقال من غير تردد في أحد التماثيل الضخمة في تاريخ التصوير ، والذي وجهة نظره التشكيلية في أساس التصوير الحديث ، وفي أساس فهم المقولة والتعبير اللذين تعلم منهما مؤلفون مثل دوغا ، وفان غوغ ، وسيزان ، وروو .

كتب كارلوزيم : « تصوير دوميه من وجهة نظر تقنية ليست فيه تلك الأصالة القوية التي تميز إبداعه الليتوغرافي ، ولا تبدو عليه بقوة علائم عبقريته العاصفة . لوحاته تنماز دائماً بحجمها الصغير . . لا تصل أبداً إلى ما هو أبعد من مخطط . فرشاته لا تضيف إلى فنه شيئاً جديداً - حتى في اللون . . لوحة ألوانه محدودة ، بل فقيرة ، مثل تلك التي لدى المعلمين الفلمنكيين . . الذين قد اجتذبوه بعمق . . وعموماً فإن « قماشياته تكاد تكون منفذة دائماً تحت تأثير الإملاء الأخرس » للمعلمين الذين اختارهم . فرشاته ثقيلة ، وسرعان ما تصير فرشاة رسام أكثر مما هي فرشاة مصور . . تقنيته بدائية . . أغلاطه كثيرة العدد . « نمة هنا وهناك إيقاعات ناجحة متفرقة . . » تدلنا على أي مصور كبير كان يمكن أن يكونه دوميه لو أنه يعرف كيف يصور . »



وبالمناسبة فإن واقعة إتهام الناقد تقع بكاملها على كاهله . أن ينفي أصالة المصور ، وأن يعتبره مقلداً « للمعلمين الذين اختارهم » وأن يشير إلى معلميه الفلمنكيين ، وأن يعتبر لوحة ألوانه « فقيرة » وتقنيته — « بدائية » فهذا يعني أنهم يقدمون لنا أحكام جهلة ، يسهل تنفيذها ، وهي لا تستحق مثل هذا الشرف . وإذا كنا قد اقتبسناها ، فليس ، قطعاً ، كي نغنى بها بتفصيل ، بل ببساطة ، كي نظهر أي نقد كاذب متعسف قد تعرض له دوميه في بلاده .

ومع أن ريمون اسكولييه أكثر حذراً ، نسبياً ، من المؤلفين الذين اقتبسنا منهم ، فإنه لا يذهب بعيداً جداً عنهم حين يكتب : « لأسباب تقنية صرف من المسموح به أن نفضل مائيات دوميه على تصويره بالزيت والدهان . إنه هنا هو بذاته ، هنا نحسه أكثر تحراً . » تظهر الممارسة أن كل شيء « مسموح به » لدى نمط ما من النقد . لكن أن نهمل تصوير الفنان « لأسباب تقنية صرف » وأن نوضع في المستوى الخلفي روائع مثل « الفسالة » و « مهاجرون » و « غفران » و « دون كيخوت » و « الكثيرات غيرها ، فهذا يؤكد أنه مفضل لأنه مسموح به » وحسب .

النعمة ذاتها من التطفيف ترن في أحكام ريمون كونيا ، الذي يرى أن الفقر إذا لم يكن قد جعل دوميه يتوقف عن إنتاج أعمال ليتوغرافية فإنه سيكون منجداً كبيراً للمصور . . . المنشغل بالهجوم اليومية ، لقد أفرد مكاناً غير ذي شأن لعمله كمصور . لو كان « ملاحقاً بأقل مما هو ملاحق به من الضرورات المادية ، وأقل اهتماماً بدوره الاجتماعي ، لكان بإمكانه أن يترك موهبته التصويرية تتطور ، وأن يعطي نبضاً أصيلاً للفن في زمنه . » لقد أراد أن يصبح مصوراً لكنه لم ينجح . كان بإمكانه أن يطور موهبته التصويرية لكنه لم يطورها . . . كان مفيداً أن يعطي نبضاً أصيلاً للفن لكن فاته القطار . . هذه التخمينات المحبة مدعوة لأن تظهر لنا حسن نوايا الناقد النبيل نحو الفاشل الفقير .



الأدب الذي وضع حول دوميه ليس ، طبعاً ، مكوناً فقط من محاولات كهذه تقلل من قيمته . فينتوري مع أنه ، كما يخيل لنا ، يفسر الأمور قد كتب : « دوميه ينفصل عن الواقع الحقيقي أكثر كثيراً من غويا ، الذي يتجاوز كي يصل إلى أسلوب تصويري أنقى وأشمل » . دوميه لم ينفصل قط عن الواقع ، ولم يتجاوز غويا في أسلوب التصوير ، لكن مقارنة فينتوري لا تفتقر إلى الأسس . روبير لوجون الذي عمله خاتمة سعيدة لسيل التصنيفات البدائية والجاهلة ، قد يكون ذهب أبعد قليلاً حين قال : « تدين قماشياً بقوة جاذبيتها السرية للمعارف التي لديه بكل أسرار الظل والضوء ، والاحساس الذي لا يخطئ بالألوان . لكن لوجون أبرز بكثير من الصدق بعض السمات المميزة وجدارات دوميه الكبيرة كرسام ، وكصور ، وخلافاً للحكم التي اقتبسناها سابقاً ، تتقدم مقولة أن « المصور عند دوميه هو شقيق الرسام والليتوغرافي » . ومن ثم ، وفي قطع مع الحكم المقتبسة يقوم ماكسيميلين غوتيه المعلم « كملون جبار » : لا أحد « قبله أو بعده لم يستطع أن يجسد في التصوير هذا القدر من الإنسانية المشروعة والمسيطرة . » قد يكون هذا اعتسافاً . لكنه مقبول أكثر من ثأثة زاكس ، وفوسكا ، وكلوروريم .

تصوير دوميه ليس شيئاً مختلفاً ، مبدئياً ، وأقل من ذلك ، ليس معارضاً لغرافيكه ، ولا هو تنويع بسيط لموتيفات « استعملت من قبل في الغرافيك » . الغرافيك والتصوير لا ينفصلان ، لكن الفرق بينهما ليس مجرد فرق بالوسائل التعبيرية . وليس صحيحاً أيضاً أن ننسب هذا الفرق كله إلى الجانب الفكري – الموضوعائي ، كما يفعل بعض المؤلفين .

حين شرع الفنان في التصوير بانتظام ، كان قد تجاوز الأربعين عاماً وقدم قرابة ألفي عمل ليتوغرافي ، مكرسة لأكثر الأحداث السياسية والحياتية تبايناً ، ما بين كبيرة وصغيرة من أحداث العصر . كل هذه الصور مرتبطة بالإنسان ومصيره ، وهذا المصير المتبوع يوماً بيوم ، لا مناص من أن يبدو متشظياً ، غير منتظم ، ولا يندر أن يكون مستمراً



ومختلطاً مع حوافز مما هو مجسد وسريع الزوال . لقد قاسى المعلم من ضرورة أن يستقيم في هذا التشوش ، وأن ينسحب من زحام الانطباعات العابرة الضخم ، ومن ردود الفعل اليومية ، كي يصل إلى الحقيقي ، إلى التعميم ، إلى اظهار الصور والأفكار الدائمة ، التي يحملها في نفسه طوال سنوات مديدة .

غير الواضح هو ، دائماً ، مصدر عذاب للمبدع . لقد تأجل ذلك باستمرار ، وألقي باستمرار في الزوايا المعتمدة من الشعور ، وظل باستمرار يلح على أن يظهر ، على أن يولد . وراء السنوات الطوال وازدياد حدة انجذاب دوميه إلى التصوير تكمن صلابه ذاك الذي لم يولد . صلابه الموضوعات الهامة ، الطاقية والمتغذية فوق حشد العارض إن تصوير المعلم — خلافاً لغير القليل من أمور الدرجة الثالثة في عمله الجرافيكى الضخم — هو ريبورتوار للمواضيع الأكثر جوهرية وقرباً إلى قلبه . إنه يمثل الإنشداد التصويري والتعميمي لتفكيره طوال سنوات بالإنسان وبالمجتمع .

إن هذا التعميم كان من الممكن ، طبعاً ، أن يعبر عنه عن طريق الجرافيك . وهنا نستند على فرادته الثانية في عمله التصويري . لقد أراد دوميه أن يقول لا الشيء الأكثر مما قاله والمختلف عما قاله في ليتوغرافه وحسب ، بل أراد أن يعبر عنه بطريقة مختلفة . لماذا ؟ هل لأن اللغة الخط والتحويلات بين الأسود والأبيض ، أفقر من أن توصل إلى الهدف ؟ لا ، طبعاً . فلو وجد إنسان في ذلك الزمن مؤهل لأن يعبر بلغة الجرافيك عن كل شيء فإن هذا الإنسان هو دوميه تحديداً . لكن دوميه هو مصور كما هو رسام . قد يتدرب على التصوير أو على الجرافيك ، أما على الرؤية فلا . إن التدريب مع غياب الرؤية المتفردة المواتية له هو مهنة سطحية من الصعب أن تمضي بعيداً . الرؤية ، على العكس من ذلك هي موهبة يجب أن نسأل عن وجودها أو غيابها نزوات الطبيعة .



الرؤية التصويرية والرؤية الجرافيكية هما موهبتان مختلفتان مع تناديهما، لأن كلا منهما مرتبطة بسمة بصرية خاصة. إن حضور إحداها وحتى تطورها الكبير لا يعني ، قطعاً ، أننا نحوز الأخرى . كوربيه هو تلقائية حقيقية في التصوير ، وهو صفر ، تلاماً ، في الجرافيك . فنانة جرافيك كبيرة مثل كيتيه كولفيتس لم تشعر بحاجة إلى اللجوء إلى التصوير ، وحين لجأ يتمكن من الجرافيك إلى التصوير كان تصويره أضعف كثيراً من حفره على الخشب .

ويصاف أحياناً أن توجد هاتان الرؤيتان في مسكن واحد دائم . ولهذا فإن المصور العبقرى رمبرانت « أضاع الوقت » في تماثيل الحفر على المعدن الصغيرة ، التي لا يزال المشاهدون حتى اليوم يمرون بها غير مكترئين . وأكثر من ذلك ، يصعب أن نقول أين رمبرانت أكثر عبقرية - في التصوير أم في الجرافيك ، هذا إذا كان يجب ، عموماً ، أن نطرح مثل هذا السؤال المضحك ، مثلما يفعل بعض الدارسين . مثل هذا حدث مع دومبيه . فالكثير من المشاهد التي عكسها في ليتوغرافه ، كان عد رآها كمصور أيضاً . والكثير من الرؤى التي وافقته قد اتخذت شكلاً تصويرياً .. وطبعي تلاماً هو اندفاعه كي يصورها تصويراً ، لا أن يترجمها إلى لغة الجرافيك .

بقدر ما يظهر المصور في رسم دومبيه - وهذا ما لحظه بودلير - فإن تصويره يمثل الرسام ، ومعروف جيداً أن الفنان « يرى » ما سوف يصور بطرق مختلفة ، وتبعاً لذلك يستعد لصنع عمل ليتوغرافي أسود - أبيض ، أو يبتكر لوحة .

في الإمكان أن نقرأ في عشرات المقالات ، أن دومبيه قد عمل بمشقة أعماله الليتوغرافية وأن حبه الحقيقي هو التصوير ، الذي لم يبق له ما يكفي من الوقت . وطبعاً ، ثمة في إبداع المعلم الجرافيكى تكرارات ، وعلائم تعب ، خصوصاً حين كان مضطراً إلى إرضاء الذواق جماعات المحررين والجمهور وأن يصنع مبالغات لبشر صغار برؤوس كبيرة وأجساد



بماذج ( مثال ) لأن هذا كان يعد مما هو مضحك جداً . لكن مئات الروائع في هذه السلاسل انضخمة من الغرافيك ليست وليدة الضجر، لأن الضجر لا يلد رواائع . وإذا كان المعلم قد شعر بمثل ذلك نحو التصوير ، فإن ذلك لم يكن توقاً إلى أن يمزج الألوان ، بل رغبة في التعبير عن الأشياء التي لا مكان لها في السخرية . ليس مصادفة أن نتوغل في مائيت دوميه ولوحاته ، في دائرة مواضيع خاصة حتى عندما نلاقي مواضيع سبق أن عرفناها ، أنها معالجة من زاوية نظر مختلفة .

كتب أحد النقاد في حينه أن دوميه وضع غرافيكاته للجمهور . لا تصويره - فلنفسه ، ولهذا كان غير مفهوم . الحقيقة، كما ذكرنا ، هي أن الفنان قد أرسل الكثير من لوحاته إلى المعارض وأن لوحاته، قطعاً، ليست غير مفهومة ، إلا إذا رأينا أنها يجب أن تكون ، حتماً ، بسيطة وواضحة المعنى ، مثل الكاريكاتير . يقال بين قوسين إن بساطة العديد من ليتوغرافات دوميه هي بسيطة من حيث المظهر فقط . وليس مصادفة أن الكثير منها قد قوبل بصمت المفسرين، والأخريات فسرت من حيث مواضيعها أساساً، وهذا ، عادة ، لا يحتاج إلا إلى القليل من التفسير . وهذه هي الحال حتى مع نتائج أصيلة مثل « ريو ترانستونن ، ١٥ نيسان ١٨٣٤ » .

السبب في وضع تلك الليتوغرافات التي لا شيء مشترك بينها وبين الكاريكاتير هو سبب واقعي : كصدي لانتفاضة ليون التي أغرقت بالدم، وأقيمت المتاريس في أحياء محددة من باريس . استغل تيير المناسبة ليوجه غربة معدة سلفاً للجماعات الصغيرة من الثوريين ، فأرسل ضدهم جيشاً قوامه أربعون ألف رجل . في شارع ترانستونن أطلق أحدهم النار مساء من منزل يقطنه عمال ، وجرح ضابطاً ما . يظهر جلياً أن مطلق النار قد تسلل بطريقة ما إلى المنزل من المتراس القريب ، لكن ذلك لم يمنع الجنود من أن يدخلوا البناء طابقاً بعد طابق وأن يقتلوا بدم بارد السكان المسالمين بمن فيهم النساء والأطفال .



رويت الحادثة في تنويعات مختلفة من قبل الشارحين . والتنويعات المشهورة موجودة في وصف العمل ، لكنها ليست كثيرة جداً لأن أكثر المؤلفين يكررون ما سبق أن كتبه الآخرون قبلهم . أحياناً تلحظ محاولات لإغناء التفسير ، فتظهر في الأغلب بلاغات . ليس استثناء ، مثلاً ، أن تقرأوا بشأن العامل القتل ، أن « في هيئته كلها تحس القوة » . ( ولماذا ليس - النشاط ) ، أو أنه إلى الغرفة « تسيل ضوء صباحي غير جسور » ( ك.م ) أو أن الأب عند سقوطه قد سحق الطفل وخنقه ، أو أن النتاج يرن مثل صرخة غضب ، أما من حيث الموضوع فهي استنتاج موثق - الأمر النادر لدى دوميه . أما الأب فلم يخنق طفله ، بل كان قتل مسبقاً من قبل الجنود كما يبدو من جرح طاسة الرأس الدامي . وفي جسد العامل لانشعر بالقوة بل بثقل الموت الرصاصي . أما الضوء المنسلل إلى المسكن فما هو غير جسور بل ، على العكس - إنه حاد وقاس كالتعرية .

« من بين كل الأعمال الشريرة المرتكبة تحت غطاء الليل هذا هو الأخطر . من بين كل الجرائم المخيفة التي سممت بالشروق هواء الصباح ، هذا هو الأكثر إثارة للقرف والأقسى . الشمس . . تضيء الغرفة حيث ترتمي المرأة المقتولة . . . إذا كان المشهد مخيفاً في غيبش ما قبل الفجر ، فكيف يكون الآن مع هذا الضوء الباهر » .

كتبت هذه السطور بعد ثلاثة أعوام من نشر «ريو ترانسنون» لكنها لاتصف الليتوغرافات . إن تشارلز ديكنس في «أوليفر تويست» بعد أن يحكي لنا عن القتل الوحشي لبستي من قبل سايكس ليلاً، يكشف لنا المنظر المرعش للجريمة في ضوء الصباح . إن الفنان والكاتب قد فهما ، كل بطريقته ، أن المشهد المخيف يبدو أكثر هولاً بقسوته في وضوح النهار ، أكثر مما يكون عليه في ظلال الليل القاتمة .

« الإعدام » لغويا ، محاط بظلمات كتيمة ، يشبه الكابوس . «ريو ترانسنون» في ضوء الصباح البارد واقع فج . فكأنما قد كبح



الانبثاق العاطفي ، محددًا بمكان الشاهد غير المرئي ، وضغط التفجير  
الكاشف ، موكلاً دور المعري إلى الضوء . يفيض الضوء ساطعاً ، وافرأ  
من اليمين ، لينتزع من الظلام ، من غير ما رحمة ، كمادة اتهام واقعية  
مخيفة ، كل تفاصيل نشيد الختام المأساوي .

لقد تعامل دومييه وسيتعامل مع نبرات المبالغة ، والتشويه ،  
حيث يجب أن يظهر ويؤكد شيئاً مختفياً عميقاً وراء واجهة الظاهرة .  
وهذا ليس ضرورياً . إن القتل الضاري المجاني للناس المسالمين مهول  
بذاته ، فهل في الإمكان ابتكار شيء أكثر فضحاً من الواقعة ذاتها . وقد  
ترك الفنان الواقعة تتكلم أمام عيوننا مكشوفة لا ترحم من قبل  
الضوء البارد .

أول ما يجذب نظرنا القسم الأكثر إضاءة من التوليفة - السرير  
المرتفع والجسد الرجولي الممدد قربهِ . ثم تتحرك عيوننا يساراً ، كي  
تكتشف في الزاوية المعتمة قرب الباب جسد امرأة . وأخيراً ، بعد أن  
يعود النظر إلى الورا في الطرف الأيمن للعمل الإبداعي يظهر رأس شيخ  
ميت . تفسر الصورة من غير مشقة . ويبعث خيالنا من غير مشقة المشهد  
الذي كنا شهوده . ونستعيد الواقعة الجرمية ، كما يحدث في الاستجواب  
الجنائي .

إندفع الجنود ليلاً ، وقد استعدت العائلة لنوم مسالم . ردت  
المرأة على دفع الباب ، وهي مقتنعة بأن الأمر متعلق بتفتيش عادي .  
وسرعان ما قضى عليها أحدهم بحربة أو بأخمص بارودة . نهض الزوج  
ليحمي الطفل الجالس فوق السرير ، لكن الحراب ولاخامص شرعت  
تعمل . وكي تكون المهمة منفذة بدقة قتل الشيخ أخيراً .

نحن مسرورون لإننا نستطيع أن نستعيد المشهد بدقة حتى مع  
بعض التفاصيل الإضافية ، التي لا نتوقف عندها الآن متعمدين . ولا  
نفطن دائماً إلى أن الفضل في دقة الاستعادة لا يعود إلى خيالنا ، بقدر



ما يعود إلى خيال الفنان ، وذلك لأن كل عنصر صغير في هذه الصورة اليتوغرافية له أهميته الفكرية ، ولأن هذه العناصر كلها ، مأخوذة معاً : تحكي مشقات الخاتمة .

وقد يسأل أحدهم : ولماذا يجب أن « تحكي » ؟ لماذا لم يصور المعلم التصادم في ذروته أو على الأقل في لحظة إكمال الجلادين مهمتهم ، وهم يغادرون مكان الجريمة ؟ وطبيعي أن تكون المهمة الفنية ، خلافاً للحسابية ، تقبل العديد من الحلول ونحن لا نستطيع أن نرفض حرية المبدع في أن يقوم بالإختيار . يستطيع أحدهم أن يستعمل الهول المباشر للمذبحة ضارباً ، ربما ، بقوة أكبر على أوتار مشاعرنا كلها ، آخر ، يستطيع أن يختار لحظة انتصب الأب في إشارة للتضحية بالنفس ، أمام الحراب ، كي ينقذ طفله . وقد يفضل ثالث أن يظهر كيف ازداد المرتزقة شراسة وإثماً وهم يمضون . لكن دوميه اختار الحل الرابع ونقده مقتنعاً بأن لا أحد يستطيع أن يجادله . وفي الفن يكون القرار الصادق هو ذلك الذي لا يقبل النقاش .

في صمت هذه الغرفة الفقيرة المخيف وفي العادية الفجة لضوء هذا الصباح الباكر يحكي لنا الفنان ما حدث كله جازماً . قد تولد لدينا مشاعر السخط والرغبة في القصاص ، لكننا في الوقت نفسه ندرك أن الحياة في هذا العش الانساني المتواضع قد ديست « بالجزمات » التي تركت على أرض الغرفة آثارها الدامية ، ولا شيء يستطيع أن يصحح ما حدث . « ريو ترانسنون » هي شيء ذو مغزى أعقد وأغنى من اتهام ومن دعوة إلى الانتقام . هي ارتعاشة المعاناة العميقة أمام مساوية المصير البشري .

وتكون قلوبنا ، في المناسبة ، مژغلة لمثل هذه الارتعاشة ، فنعود من جديد إلى تفاصيل المشهد ، لا بأعين الدارسين بل ينظر إنساني . ومن جديد نعيش لحظات السر الرهيب ، لا من أجل أن نفهم « كيف حدث » لنعيش ما حدث كما عاشه ضحاياه . وحتى في هذه الحال ينذر أن



نعرف بأن معاناتنا نحن المتعاطفين ليست في الحقيقة معاناة الضحايا ،  
بل معاناة دوميه .

كان دوميه في حوالي السادسة والعشرين من عمره حين وضع  
« ريو ترانسنون » لكنها مع ذلك عمل إبداعي للمعلم وواقعي . إن معلمية  
الفنان ستتطور وتبتعد شيئاً فشيئاً عن الأشكال الكاملة ونمطية الضوء  
- الظل باتجاه الرسم المنفصلة الموحدة ، حيث يصير الخط التعبيري  
وسيلة التعبير الوحيدة . لكن دوميه يبقى في كل مرحلة إبداعية يقدم  
روائع . « ريو ترانسنون » هي إحدى أوائلها من حيث التاريخ .

بعض الشارحين يعبر اهتماماً إلى الثوابت « راكورات » الشجاعة  
لدى الأشكال في هذا الليتوغراف ، كي يؤكد القدرة على الرسم لدى  
الفرافيكي . إن الثوابت ليست بمشكلة لدى مبدع مثل دوميه . أعماله  
الليتوغرافية تحتوي على حلول لمهمات تصويرية أعقد كثيراً . لكن لا يطرح  
السؤال : ما هي حاجة المعلم الشاب إلى هذه الأحوال الممزقة ؟ أكان  
ذلك كي يستعرض إمكاناته ؟

الأحوال الممزقة بحدّة في هذا المشهد هي نتيجة لزاوية نظر غير  
مألوفة . دوميه لم يرسم الأجساد كما رآها ، لو أنه دخل ووقف  
منتصباً وسط الغرفة . لقد قدمها من نقطة نظر أوطأ ، وكأنه يريد أن  
يرفع أماننا المنظر المريع أو أن ينزلنا إلى مستواه ، إلى مستوى  
ما لا يرمم ، إلى مستوى الموت . وقد تركنا وجهاً لوجه مع الموت وكأننا  
نحن المشاهدون المباشرون وليس الفنان .

لدينا شعور بأننا ننظر إلى الصورة بحرية ، لكن اتجاه النظر ، في  
الواقع ، مرافق بالعامل الأساسي للمنظر القاسي - الضوء . إنه يتركز  
على غطاء السرير الأبيض وكأنه يسيل مع خطوط زواياها المنثنية إلى  
الأسفل ، كي تستمر حركته فوق ثوب نوم العامل المضء ومن هناك نجفل  
فجأة أمام الأكثر تأثيراً - رأس الطفل الصغير ويداه ، مضغوطة بجثة



الاب والراس المنكب على الأرض المدماة . ثنيات الغطاء تحدد بوضوح الإتجاه الذي سحب به الجسد المطعون بالحرا ب ، والذي فقد الأنفاس وتيبس بساقين ممدودتين ، وإيماءة يد تجمدت من غير نفع ، إيماءة تختفي قرب طفل ميت . رأس العامل مستند على السرير ونرى في بروفيل ، تقريباً ، الوجه الناحل ناتئ العظام ، والعينين المغمضتين ، الملامح المتوترة التي جمدت في تعبير عن المعاناة . هذا الشكل المأساوي المصعد يقطع الداخل شبه المظلم مثل زاوية ، مثل خط زاوية ، أو إذا شئتم مثل صليب .

صورة المرأة وصورة الشيخ إلى اليسار وإلى اليمين ، موجزتان إيجازاً ذا مغزى . لكنهما تكشفان إلى أقصى درجة مأساوية المشهد ، الذي يعبق كل تفصيل فيه بالمأساوية - الوسائد المسحوبة ، المقعد المنقلب ، بقع الدم على الأرض ، وإطار الباب قائم الزوايا القاتم حيث تسلل الجلادون . قوة الإيحاء تم الوصول إليها بواقعية الأشكال وحجومها ، والتي كأنما نحتت من قبل نحات ، وبتعارضات درامية للمظلم والمضيء ، وقبل كل شيء ، بالإيقاع العضوي لكل التناسقات ، التي تعطي المشهد مثل هذه المتانة والفخامة والإيحاء ، فكأنما الفنان لم يرسم رسمة ، وإنما أقام نصباً تذكاريّاً . ولم توجد في تاريخ الغرافيك كله صفحة أخطر وأكثر جاذبية من هذه الصورة .

وينبغي ان نعترف بأن الطف ما يقال في ملحوظة فينتوري إنها مضحكة ، يقول بشأن « ريو ترانسنون » : « هذا أكثر كثيراً من نتاج للفن ، مع شيء لا يطال لنتاج فني » وإذا كان أحد لا يستطيع حقاً أن يصل إلى ذلك فلا ذنب لدوميه في ذلك .

كان لدى دوميه الوقت الكافي ليبتكر رائعته . حدثت الأحداث الدمية في نيسان ، ونشر الصورة الغرافيكية في تموز . لكن هذا استثناء نادر في مسيرته مع الليتوغراف . يصير المحررون على أن رد الفعل على الحادث يجب أن يكون في اليوم التالي - وبالكاريكاتور ، لأن الجمهور



يريد صوراً كاريكاتورية ، وإرادته قانون . وكى لا يربط الفن كله بهذا القانون قدم الفنان إبداعات موازية بموضوعات أخرى وبإيقاعات عاطفية أخرى ، أحد هذه الإبداعات ظهر في رسومات حرة ، وفي مائيات ، ومن في تصوير زيتي .

يكفي أن نجمع هذه النتاجات وفق خط موضوعاتها ، كي يصبح واضحاً ، أن الأمر هنا متعلق بأفكار وصور ، من الصعب استبدالها بمرافيك العصر الذي نشر . هذا لا يعني ، قطعاً ، أن بين نشاط دوميه الصحفي والحميم ثمة حد ما لا يخترق . لقد ذكر لأنه لا يندر أنه في الحاليين قد يعالج الموضوعات ذاتها . وحتى في هذه الأحوال يوجد في رسوماته وفي تصويره تفسير أعقد وعلاقة أكثر تلوتاً ، يتركز لدى بعض الشارحين انطباعاً من « عدم الفهم » .

إبداع دوميه الحميم يندر أن يكون عاطفياً بالمعنى الحرفي للكلمة . هذا الإنسان يفكر ويتأثر كديمقراطي وجمهوري لا من أجل أن يحصل على خبره . عاصر ثمانية أنظمة سياسية وأربع ثورات ويبقى المعلم مخلصاً للشعب أبداً ، ويظل ينفع لمصير الشعب . هذه الإنفعالات تجد مكاناً في تصويره ، وهو هنا يبحث عن الرنين النفسي للحدث (« انتفاضة » « أسرة على المتراس » ) أو سيوصل إلى التعميم النبوي بمساوية مرعشة . ( « دمار صادوم » ) أو سوف يطمح إلى مقولة تشكيلية لمثل أعلى ( « الجمهورية » ) .

ثمة مؤلفون ، كما رأينا ، يحاولون أن يقدموا لنا دوميه كرجل أمي غير مؤهل لأن يؤلف شرحاً لصورة كاريكاتورية من صورته . وفي الواقع ، ثمة كتب كان الفنان يحبها ، وكان زائراً مشغولاً بصالات المسرح ، عاشر كتاباً مثل بلزاك ، وبودلير ، وبانفيل ، وكلاوتي . ومع ذلك لم يكن يستلطف البلاغة الفنية ، ولا التدفق الشفوي من المقفر إلى الفارغ ، وحين يسألونه عن رأيه بعض الأسئلة كان يتخلص حتماً بعبارة « لا أعرف ، ينبغي أن أفكر في ذلك » . إن الإفتقار إلى القدرة على التعبير



النصي ، وعدم تحمل الصيغ الجاهزة والمسائل الغريبة عن الحياة قد جرى التعبير عنها في موقفه من الفن الرسمي « بلرستقراطيته » النظرية ويمواضيعه الكلامية البعيدة عن الممارسة . السلسلة الليتوغرافية « تاريخ قديم » ذات أهمية برنامجية لصراع الواقعية مع الأكاديمية . في هذه السلسلة يسخر دوميه من الآلهة القديمة ومن الأبطال القدماء كلهم للذين رفعتهم الكلاسيكية الكاذبة إلى مصاف العبادة .

وها هو ذا الفنان نفسه ، بعد أن سخر في مقالاته من الأساطير الأدبية ومن الميثولوجيا ، تناولها بدوره في تصويره . وهم خادع . دوميه هو هنا ، في الحقيقة ، يستمر لكن بإيقاع آخر ، على ما بدأ به ليتوغرافه - السعي إلى بلوغ شرح يومي نثري بشري وواقعي للموضوعات المتحولة من الأكاديمية إلى آثار متحفية قديمة . وهكذا صورت الموضوعات الدينية والميثولوجية في مشاهد حياتية . ( « السامري الطيب » ، « أوديب محرر من الراعي » ، « ساتير » ) وهكذا تبعث المواقفات التي ابتدأت منذ زمن بعيد في دراما للشهوات ( « موكب القوي » ، « القبلية » « بائع الحليب وإبنه » ، « الحمار » ، « حوريات وساتيرات » ) . نحو هذه الدائرة من الموضوعات تنسب مجموعة « دون كيخوت » التي تكشف لنا كيف نشر دوميه الساخر سرفانتيس الساخر ، مرتفعاً حتى التفسير التراجيدي البطل المضحك ، قبل سنوات من التفسيرات الشهيرة ليغفل دي أونلمونو . فأممنا ينمو في هذه الصور لا « المضحك » دون كيخوت ، بل دون كيخوت الحالم والبطل ، مستعداً للتضحية من أجل الضعفاء والمهانين ، يلهمه تطلع إلى جمال لا يطاق .

نتائج من هذا النوع تربك المؤلفين المرتبطين بالتناسقات المدرسية الصلومة وتدفعهم كي يسألوا - هل دوميه لا ينبغي أن يعد في الجوهر من المدرسة الرومانسية أو على الأقل أن يؤخذ كمثال على الإزدواج بين الرومانسية والواقعية . أمثال هؤلاء المؤلفين غير مبالين إلى أن يفهموا أن الواقعية - ليست تلك التي حددت ، وحققت مؤلفين مثل كوربيه ، فالواقعية الحققة المثلثة دماً والسلسلة تناولوا لا يمكن أن ترفض شيئاً



عضوياً وفطرياً في الإنسان ، مثل الإندفاع نحو حلم ، والتطلع إلى مثل أعلى ، والتوق إلى عالم أفضل وأجمل من عالمنا . دون كيخوت هذا الهائم وسط الظلال المعتمدة للقفار بمساحاتها ذات التلال ، المتبدي هماً كطيف لكنه صبور على خلفية السماء التي لا تزال مضاعفة في المساء ، هذا الفارس للهيئة الحائلة ، الساعي عبر هذه الأراضي الحزينة نحو هدف غير مضمون لكنه مغر - هذا هو الإنسان والانسانية في أكثر تفسيراته ترسيماً للتوق الابداعي والتجاوز الأبدي .

يا للأسف . لبس كل الشارحين على هذا الرأي . يرى فرانسوا فوسكا في لوحات دوميه أن « دون كيخوت ... سلف لا لشخص واحد عند بيكاسو ، فليس هو المثالي المجنون ، المثالي النقي ، بل هو تجسيد الجنون ، وجود منفصل عن الرغبة في الربح » دون كيخوت دوميه يبدو « وجوداً منفصلاً عن الرغبة في الربح » يا للفقر دون كيخوت . ويا للفقر دوميه .

بعض هذه التابلوات موضوع زمن الشيخوخة ، في مرحلة فقد فيها الفنان نظره ، وهي ذات قيمة كنشيد ختام لهذا الابداع الضخم . نتاجات دوميه الرائي هي ختام ، ومفتاح لعمل دوميه في السخرية . ففيها تتكشف الموتيقات الحقيقية للضحك وسخرية المعلم ، الذي ظل يعرف طوال حياته ، لأنه عانى من أجل الإنسان ، ولأنه ناضل من أجل الإنسان ، ولأنه آمن بالإنسان . بعد سنوات كثيرة ، حين يقارن الحقوق فورن مع دوميه فانه نفسه يقول : « دوميه مختلف تماماً . دوميه كان نبيلاً » .

ولن نستطيع تكوين تصور كامل لنبل المعلم ، ما لم نعرف تصويره، فهنا عبّر عن تلك المشاعر والنوايا التي من الصعب أن تجد مكاناً في السخرية . حب الناس العاديين ( « القبلية » ، « الأم والطفل » ، « دبكة الأطفال » ، « الفسالة » ) ، التعاطف مع المظلومين ( « الدرجة الثالثة » ، « الحساء » ، « واجهة » ، « موسيقى الشارع » ، « شحاذون » ،



المعلنة والرحمة ( « المجدية » ، « مهاجرون » ، « هاربون » ، « نريد برنابا » ) إنها الموضوعات العاطفية الأساسية في هذا الابداع . هنا ليست المشاعر مختلفة وحسب ، بل كان نظرة الفنان مختلفة أيضا . مشاهد 'اليومي' . المؤلف تصور من قبل هذا الواقعي عبر رؤى غريبة ، ولا يندر أن تكون خيالية ، لكن لا يندر أيضا أن تكون كابوسية « دراما » . كأنما يريد المصور أن يوحي لنا بأن الواقع الحقيقي ليس في هذه التوهيمات المتبدلة ، بل هو في الحقائق المخفية التي ترتب في وجودها . تصوير الحياة ينسحب الى المستوى الخلفى ليفسح المجال للانفتاح . الفنان عصرن الميثولوجيا كأنما صور اليومي بخيالية متفردة . هذا ، طبعا ، ليس تخيلا . هو الحياة منظورا اليها من جانبها الحقيقي ، مقتربة ، في الأغلب ، من نظرتنا .

هذه النتائج متشابهة الجوانب من حيث التصوير والتجسيد . الإشكال تصل فيها الى حد المقولة المحددة ، وهي معبرة ، وموجزة مقنعة بشبه ظلام ، او على العكس ، مجسمة ، ومادية ، منحوتة بجبروت مقتدر . قوة الضوء في النمذجة تصل الى التضادات الأساسية ، التلوين مع مرور السنوات يتحرر أكثر فأكثر من الالوان المفرطة ويتحدد أكثر فأكثر مع مقامات المساحات . حركة الفرشاة جريئة وصارمة ، فرشاة عريضة ، تبني المسافة بثقة وعدم مبالاة بالتفاصيل .

أعمال دوميه التصويرية صغيرة الحجم . لكن ، كما قال كورييه ، « اللوحات الصغيرة لا تصنع شيئا » . دوميه لم ينتفع بصيت المصور لا في حياته ولا حتى بعد مماته بزمان طويل . وربما عاد سبب ذلك الى حجم أعماله الإبداعية . وربما كان السبب ، الى حد ما ، هو الموضوعات النثرية والمحنة غير الجاذبة لعين البرجوازي الفرنسي ، وربما كان السبب - على الأرجح في أسلوبه التصويري ، الذي سبق زمنه كثيرا . حتى بودلير المفعم إعجابا بليتوغرافه ، سيبدو غير أهل لأن يفهم عمله كمصور . وكي يرى ، الى حد ما ، المعلم الذي يحبه ، يوضح الشاعر أن دوميه ينهي أعماله بجهد كبير .



الحقيقة هي ان الاعمال قد أنجزت وفق المبدأ الوحيد والصحيح ، وهو أن الفنان قد قال ما لديه ليقال . لكن في تلك الأعوام كان يفهم الإتقان على أنه « الإتقان » ، أما التعبير المقتضب في المعالجة فكان يعامل في أحسن الأحوال على أنه مسودة أولية . وهل كان يخطر في بال أحد أن دوميه ، بهذه « المسودات » يسبق الحوادث ويتوقعها ، وأنها هي التي سيرسخها الفن أولاً بأول . إن هذه لا مبالاة دون كينخوتية حقيقية بذوق الجمهور البرجوازي ستبدو مصيرية لا لشهرة المعلم التصويرية فقط ، بل لشهرة ليتوغرافه أيضاً . فبقدر ما يصبح الخط الغرافيكي معبراً جذرياً ومقتضباً لدى دوميه كانت شهرته تخمد . الأجيال الجديدة تفضل مؤلفين مثل شان ، وغريفن ، ونسي المسنون مغزى ملكية تموز . رسامو اليوم يمضون سريعاً ، كما تمضي الحوادث اليومية . وقد يكون توماس كوتيور ، لهذا السبب ، قد قال متعاطفاً مع تلميذه مانبه : « يا فتاي المسكين ، لن تكون أبداً أكثر من دوميه في زمانه » .

أما الفنان الشيخ الذي أصبح شبه أعمى ، والذي لم يشأ يوماً أن يكون شيئاً آخر غير مؤرخ الكومونة ، حتى من غير أن يدرك مغزاها كاملاً ، أما بعد سقوطها فسيقدم في أعماله الأخيرة صوراً مفعمة بحميا الماساة . لكن الجمهور لا يريد المأساوية . إنه يبحث عن شيء أخف والطف ، شيء يفرحه .

بين مائيات دوميه المتأخرة يوجد عمل تجاوزه الشارحون لأنه ذو موضوع لا أهمية له إطلاقاً - « الاستعراض » ( ١٨٦٨ ) . لا يتعلق الأمر باستعراض رسمي ، بل بمشهد قائم أمام خيام السيرك من أجل اجتذاب الجمهور . صخب الاستعراض يؤديه « بهلوانيون » وموسيقيون . ولأن السيرك صغير جداً فإن الإستعراض صغير أيضاً : بهلوان شيخ يقف متخسباً ، ويقف فوق كرسي شيخ من أعضاء الفرقة الموسيقية يقرع الطبل ، منتصباً أمام صورة سيدة مهولة السمنة ، وربما اعتبرت ذروة الجاذبية . نلاحظ في المستوى الخلفي ، قرب خيمة أخرى عرضاً



آخر مع تدفق المشاهدين ، أما هنا ، من الأمام فالمشاهدون الوحيدون هم نحن .

وجه الرجل صاحب الطبل جاد أكثر من المؤلف ومتجههم بسبب فكرة محزنة . مضحك أن نرى أن هذه الحال مبعثها غياب الجمهور والقلق بشأن الخبز . عينا الرجل تحدقان الى المدى ، وكأنهما مسمرتان برؤيا ذكرى ، مشيرة ، وموجعة ، وغير متوافقة مع الحال في السيرك . ونذكر فجأة أن الطبل المتدلي من الكتف يشبه الطبول العسكرية ، التي تقرر في المعارك والثورات ، وأن وقفة الرجل وقفة جندي ، وأن هذا الوجه يذكر بوجه دوميه . فوسط خفة تفكير قرنه وغروره يظل الشيخ المحنك يقرر طبله ، كي يوقظ ، كي يذكر ، وكي يحذر .

المعاصرون الذين استشفوا عبقرية دوميه يعدون على الأصابع ، لكنهم كانوا بين أعظم عقول العصر — بلزاك ، هوغو ، بودلير . وحين زار المؤرخ الفرنسي الكبير جول ميشله محترف الفنان المتواضع ، ركع على ركبتيه أمام دوميه ، في حين شعر المعلم برعب حقيقي . ومن ثم يكتب له ميشله : « أنتم أظهرتهم أن العبقرية بذاتها تمثل عالماً كاملاً . »

ويشمن دوميه تثميناً رفيعاً من قبل مبدعين مثل دوغا ، وفان غوغ ، ورودين ، وسيزان ، وروو . وسيتعلم منه لوتريك ، وستاينلين ، وفورين ، وكوالفيتس وجمهرة كاملة من ساخري القرن الجديد . أمام تصويره ، وأيضاً أمام تصوير غويا ، ستبدو التناولات الطبيعية للكثيرين من الفنانين الحديثين كمفارقة تاريخية . وحتى اليوم لم ينل دوميه التقويم الذي يستحقه . وحتى اليوم ما زلنا نرتبه الى جانب بعض الأسماء الصغيرة وبدلاً من أن نكتب « الأكبر » نكتب « أحد الكبار » ، وذلك ، لا سمح الله ، كي لا نخطئ ونبالغ . وهكذا ، ومن غير أن نشعر ، نتقبل تدرج القيم ، الذي أقامه علم الفن البرجوازي . لدى البرجوازية أسباب كثيرة لوضع دوميه في المستوى الأكثر تخلفاً . أحد هذه الأسباب أنها ،



بهذه الطريقة ، تضع الواقعية أيضا في المستوى الأكثر تخلفاً . غير المفهوم فقط هو ما هي أسبابنا نحن .

« فلتكن من زمنك » ... أجل ، طبعاً . لكن من هو الذي ليس من زمنه ؟ أولئك الذين يصنعون « الموضة » وأولئك الذين يتبعون « الموضة » يرون أنهم من زمنهم أكثر من الآخرين . وليس نادراً أن يكونوا مقتنعين بأنهم يصنعون الزمن ، أو يضمنون له على الأقل ، أدوات التجميل ، كي تكون له هيئة لائقة .

دوميه بعبارة الوجيزة كان يرى الأمر على نحو مختلف . أن تكون من زمنك هذا يعني أن تكون في ذروة أكثر التناقضات حدة ، أن تأخذ مكانك في التصادمات ، أن تتقد في أعلى توترات الانفعالات الاجتماعية ، أن ترى دراما الزمن كأنها دراما الخاصة وأن تحول تاريخ الزمن إلى سيرة ذاتية .

حقيقة أن أعظم الفنانين هم دائماً من زمنهم ، ليست مصادفة ، حقيقة أن دوميه ، أقوى عبقرية فرنسية في القرن الماضي ، وأكبر واقعي في الغرب ما هي نتيجة توافق . إن العلاقة المتبادلة بين درجة الموهبة وطابع المنهج ليست ميكانيكية ، لكن هذا لا يعني أنها غير موجودة . إن الميل الموقفة للتطور تخدمها مواهب أيضاً ، لكنها لمؤلفين ذوي يد متوسطة .

صحيح أننا نتكلم ، أحياناً ، على عبقریات سيئة . توجد أمثال تلك . لكن وفقاً لقوة قانون عميق لا تكون العبقریات سيئة أبداً . ينذر أن يكونوا قديسين ، لهذاهم مع ذلك ، شهداء تقريبا ، ذلك لأن رسالة العبقرية لا يمكن أن تتحقق إلا عبر تعارضها مع القوى الظلامية ، والبهيمية التي لا ترحم . وفي هذا الصراع القديم بين الإنسانية وكرهية البشر ، بين الحقيقة والكذب ، وبين البناء والهدم ، بين الخير والشر ، بين الإنسجام والفوضى ، بين الرائع والقبيح ، بين النور والظلام ، يكون



العباقرة - على الرغم من الضلالات المحتملة والشكوك المؤقتة - في  
الحصلة الأخيرة ، حتماً ، الى جانب الحقيقة ، المهاجمة دائماً ، والمهددة  
دائماً ، والصامدة دائماً ، كأنما بأعجوبة ، أمام قبيلة الكراهية  
والإغتصاب .

فلتكن من زمنك . العبقري دائماً من زمنه . ليبعد الحزن والامل  
في صور . كي يذكر ببكاء الامهات . ليكون بين الضحايا في لحظة الإعدام .  
وكي يمشي الى الامام ، بين أولئك ، الأكثر جنوناً والأكثر قنوطاً ، الذين  
يقتحمون المستقبل .





أحيانا أتوقف عن الكتابة ، إما بسبب التعب ، أو لأنني أققد الخيط ، وأفطن لأشياء أخرى ، يحدث لي دائما هكذا : أجلس لأكتب في شأن فتأتي الى ذهني أشياء أخرى ، ليس الآن أوانها الأفضل ، ولا مكانها ، وأبدأ أفكر بالأجيال ، جيل أبي . وجيلنا ، وجيل أولادي وغيره ، الذي سيعطى للأحفاد ، لا أقول أن جيلنا هو الأفضل . حتى لو فكرت بذلك لا أجرؤ على قوله ، لأنني أعرف أن ذلك هو علامة تصلب الأنسجة العضوية المؤكدة ، والإنسان لا يحب أن يعرض ما يعتوره من علائم ، وربما لم أفكر به ، ولهذا ، تحديداً ، أشعر أنني لم أوضح بعد تلك الأمور التي أتابعها ، من غير أن أتحمس ، وباستمرار ، وقبل أن أوضحها ، سأكون ذات يوم ، قد رميت كرة . لا يعني كثيرأ متى سأرمي الكرة ، لكنني اعتدت هذا منذ زمن بعيد ، لأن أبي علمني ذلك . فإذا انطلقت من مكان ما لا أترك أثراً وراءني ، فقد يأتي انسان آخر الى ذلك المكان ، وبدلاً من أن يشتمك لأنك خلقت وراءك زريبة حقيقية سيقول إن الذين كانوا هنا قبلي ، لم يفكروا بأنفسهم فقط ، بل نظفوا المرج ، وغسلوا الموقد ، حتى أنهم تذكروا أن يتركوا حزمة من الأغصان الجافة ، هناك تحت صنوبرة .

في تلك السنوات جلت مع والدي كثيراً في الجبال ، وإذا كنا نترك مكان إقامتنا صباحاً ، كان الشيخ يذكرني دائماً ، بأن علينا أن ننظفه ، وكنت أغغم أن الذين كانوا قبلنا لم يفكروا بتنظيفه ، ويجيب أبي : دعك من هؤلاء الذين كانوا قبلنا ، وقبلكم ، وفكر بنفسك ، فكل واحد في هذا العالم مسؤول عن نفسه . وأشرع أرتب المرج ، وكانت مروجاً جميلة للاقامة ، ومريحة لقضاء الليل ، ومن قبل توقف آخرون هنا



ليقضوا الليل ، وقد أعدوا موقداً ، الناس لا يسبكون من فرط التخييل بل في الأغلب يعتمدون على الذين كانوا قبلهم ، مع أنهم يصمتون عن ذلك أحياناً . تمضي متجولاً في الغابات والتلال ، فتقع دائماً على مروج ، فسحات ) فيها موقد ، ومع أنها غير مزودة بلوحة إيضاح من أحد معاهد النصب التذكارية ، تستطيع أن تكون متأكداً من أنها قد استعملت من قبل كثيرين منذ زمن ، زمن لم يكن قد خطر لوالدك فيه أن يتزوج ، بل والمؤكد أنه لم يكن قد ولد حتى جدك ، وحتى جد جدك ، الذي لم تسمع اسمه ، وربما كان الناس يومها يرتدون الجلود ، وقد مضوا إلى الصيد فدهمهم الطقس الرديء فأووا إلى تحت صنوبرة في هذا المكان نفسه ، المكان الذي يدفعك والدك كي تعد فيه كومة من الأغصان الجافة لأولئك الذين سوف يأتون . من يعرف كيف سيكون هؤلاء الذين سيأتون ، وهل يستحقون شرف أن تجمع لهم عيداناً ، لكن الإيجابي هو أن توجد هذه العيدان ، والشيخ ، في آخر الأمر ، على صواب ، فإن تقال لك « شكراً » أو إن لا يقال شيء أفضل من أن يشتموك .

هكذا أفطن إلى مسألة الأجيال في غير وقتها ، وفي حين يكون علي أن اكتب في أمور أخرى ، وأقول لنفسي ، دع الأجيال الآن ، فلن تبتكر شيئاً بشأنها ، وانظر إلى عملك ، لكن ها هو ذا الثاني الذي يحمله كل واحد والذي يفكر بكل شيء من فوق أولاً - لا أدري إن كان مصاباً بالإنقسام الشخصي القاتم من قال ذلك أم أنه مضاء - لا أحد يعرف كم هو مضيء لكنه أكثر إضاءة بقليل - منك - عموماً هذا الآخر ، الذي دائماً وبإصرار وفي هذه اللحظة يحضر ، كي يقول هذا الشيء ، الذي أعرف كيف أقوله بوضوح ، وسيكون حتماً بمعنى كفى كتابة ، لقد فتنتم بالكتابة ، حتى لم يبق لديكم وقت لتفكروا ، ولأن هذا الآخر هو دائماً في المعارضة فإذا توافقت معه عقلاً فسوف يكون في رأسي شغب مستديم وولولة ، وكي أهرب من الولولة أهرب إلى حين الآلة الكاتبة وأغوص في ذكريات عن الجيل .



عن جيلي ، طبعاً ، فمن غيره ؟ الإنسان يفكر دائماً بما يخصه ، وذلك لشيء من الأنانية ، أو كمال قال الشيخ ، فإن كل إنسان في هذا العالم مسؤول عن نفسه . وأقول إن مسألة الأجيال هذه مضحكة جداً لأننا دائماً نرى أن جيلنا هو الأفضل وإن الأمور بعدنا ستمضي من سيء إلى أسوأ مع أبناء اليوم ، مع أننا جميعاً ، إلى هذا الحد أو ذاك ، من وادي شجر قرانيا واحد ، ولا بأس في أن يأتي شبان غاضبون ، وآخرون يحملون زهرة في يدهم وعلى ياقتهم قد كتبت كلمة « حب » بالانكليزية ، طبعاً ، لأن الحب بالانكليزية يرن وكأنه الأكثر محبة . أما نحن فكنا أسرع غضباً من هؤلاء الغاضبين لكن لم نتكلم على كلمة حب إذ كنا نستحي من قولها ولم يخطر لنا أن نكتبها على قمصاننا ، بل سعينا إلى إخفائها عميقاً في داخلنا ، وقد يكون ذلك لأن الوقت لم يكن وقت شفقة ، أو قد يكون ذلك لأننا كنا غاضبين جداً ، مع أنكم لو سألتهموني هل كل من يكونون في مثل هذه السن يكونون غاضبين إلى هذا الحد أو ذاك ، فإن الأمر أحسبه في حال ثم يكون على حال مختلفة ، فبقدر ما تكون مستعداً للأعمال الكبرى يعبرونك الأقل من الإهتمام ، فالأماكن في عالمك الإنساني ليست كالمروج في الجبال ، فهي على الأغلب تبدو مشغولة . عموماً لا أحد يناقش مسألة كونك إنساناً ، ولا أحد ينوي أن يحرك أصبعاً من أجلك ، ويجب أن تمر سنون ليتضح لك أن الأمر لن يختلف سواء غضبت أو لم تغضب ، ولن تجد ما تقرأه على هذا الوجه أو ذاك ، وأقل من ذلك أن تنتظر أن يستقبلوك بموسيقى المزامير ، إن الوقت قد حان كي تشمر عن ساعديك وتسوي أمورك .

في تلك الأيام ، وربما كانت الأماكن أكثر انشغالا من أي وقت ، خصوصاً تلك التي على البرناس ، إلى حيث كنا ننظر جميعاً ... تلك التي كانت هناك على البرناس كانت عاجزة جداً لا بسبب وجود عبقریات ، بل لأن برناس ذلك الزمن ، على الأقل هنا ، في صوفياً كان ضيقاً جداً ، وأكاد أقول كان ريفياً ، إنه برناس متواضع من غرفتين ومطبخ ، أما



التدفق ، كما هي الحال دائماً . فإنه أبعد من أن يتناسب وحجم المساحة السكنية وإذا انتظرت أن يطدروا لك مجموعة شعر ، أو لا سمح الله ، أن يختاروك كاتباً فيمكنك أن تتعلق بذلك وتتدلى ، وبما أننا لا يمكن أن نتدلى من أذناننا ، فقد رحنا نتداول القصائد بيننا ، فإذا ما استطعنا تهريبها إلى إحدى الصحف الصغيرة من صحف التعاونيات أو التوجيه الصحي ، فإن هذا لا يحدث كل يوم ، ولا حتى كل فصل ، لهذا كنا نتداولها ، وإذا كانت مكتوبة على الآلة الكاتبة بدت محترمة وكأنها صدرت في صحيفة ، لكن أمثال ساشوفوتوف ما كانوا يجدون آلة كاتبة ، فكانوا يكتبون بقلم الحبر الناشف على ورقة استدعاء ، من تلك التي تباع في الأكشاك ، كل اثنتين منها بليفاً ، وذلك لقاء هواية كانت مكلفة جداً ، إذ كانت زجاجة الراكيا ( مشروب كحولي - المترجم ) بليفتين اثنتين ، وكان الإنسان يحتار ، فهل يكتب أربع صفحات أو يشرب زجاجة راكيا .

أجل ، العصر لا يفكر في أن يستقبلنا بموسيقى المزامير ، وما ذلك بالمصيبة الكبيرة ، فعلى الأقل فكرنا بالتأثيرات الموسيقية ، وكذلك بذلك البرناس الرسمي الضيق إلى حد مخيف - غرفتان ومطبخ - وإذا كنا هكذا ، كان من المضحك أن نتوهم الأوهام ، ثم تهند منا مع تلك الأمكنة ، حيث لا يوجد زحام ، فهي مهواة جيداً ولا تعرف إذ ينبهك جرس الباب الداخلي إلى أين ستذهب - إلى الباب ذاته أم إلى النافذة ، مع أنني شخصياً كنت مرحوماً من مثل هذه الورطة ، إذ كنا نعيش في الطبة الثانية ، وبقفزة في الفراغ ، ثم لا شيء يكلمني .. حتى القفزة في الفراغ لم أقفزها ، فهنا في هذه الأماكن المهواة ، كما في كل مكان كنت بشكل ما بين الأسماك الصغيرة .

وتقال صراحة ، لم يكن ثمة من نغضب منه ، لكن ذلك لم يمنع أن تكون من الشبان الغاضبين ، فهذا يعطيك دائماً ثقلاً ما - أن تكون غضوباً ، وهكذا حسبنا من المتوردين ، المستعدين لأن نغير العالم أو لأن نهزه على الأقل بشدة ، مع أن الشك كان ينتابنا أحياناً بأن نستطيع هز العالم بخمسة أدوار شعرية حشرت تهريباً على الصفحة



الثالثة في جريدة للحماية التعاونية ، بين الدعايات التأمين والإعلان عن كلب ضائع . فالكلب في نظر رئيس التحرير إنسان ساذج ، مثلنا تماماً ، لكن بطريقة أخرى ، مما جعله يتوهم ، أنهم سيجلبون له يوماً ما الكلب ، الذي ما من شك في أن الفجر قد سلخوا جلده في مكان توالد الكلاب فوق غابة الصنوبر .

والأكثر اضحاًكاً أننا مهما حردنا وتمردنا كان ثمة دائماً في قلوبنا مكان في زاوية منها تسود فيه الطمأنينة ، ولو قليلاً ، بخصوص آبائنا – الآباء قرييون جداً منا ، فلا يملأوننا بالطمأنينة ، ولا يندر أن ننفر منهم ، وينبغي أن تمضي سنوات إلى أن تأتي الطمأنينة ، وفي ذلك الزمن يكون الآباء قد ذهبوا ، وينبغي أن يرحلوا كي نفطن إلى أنهم قد بذلوا ما في وسعهم من أجل أن يرتبوا المرج لنا ، ومن أجل أن يكوموا لنا العيدان تحت صنوبرة ، فإذا لحق بنا الزمن الرديء وشئنا أن نشعل النار ونتدفأ – فإن الأمر لا يتعلق بآبائنا ، بل بالسابقين ، الأقدم كثيراً ، الذين أبهوا حياتهم البائسة من أجل أن يتركوا لنا هم أن نحيلها إلى أسطورة .

واتذكر ، أنني حين كنت أعود مساء – وكان يحدث في تلك السنوات أن أعود – كنت أكتشف أحياناً على الباب ملحوظة بعبارة موجزة ( نحن في روكلاما ) ( مشخبطة ) بيد والدي ، (وروكلاما) هي مقهى مرموق عند المنعطف القريب ، ولأن هذا الرقم مع الملحوظة يوضع غالباً حين يحصون الرواتب ( الأجور ) كان يتضح سلفاً أن الشيخ يجلس في روكلاما مع اثنين أو ثلاثة من الأصحاب المخلصين ، الذين قرروا ألا يتخلوا عن خندقهم مهما كان الثمن ، حتى يشربوا بآخر قرش . وأمضي إلى هناك فوراً عبر الطبقة الأرضية الصاخبة كي أصعد إلى الطبقة العليا – دائماً في الطبقة العليا ، الأقرب من برناس ومن المتاحف ، فهناك أهدأ ، واكتشفت ، حسب ما كنت أتوقع ، أن الشيخ يجلس على منضدة في إحدى الزوايا مع العم كولومارينوف ، ولاندرية نيكولوف وعدد من طلاب الأكاديمية ، وبينهم ينغرز كالاسفين الخادم سوتير الذي تقع على عاتقه نهلاً مهمة إدارة جهاز العرض في حصص التاريخ الدراسية



هو تاريخ الفن طبعاً . في حياة أبي وأمثاله تدور الأشياء ، غالباً ، حول الفن ، وعدوماً فإن عدداً غير قليل من الناس كان يعتبرهم مطلقين لأنهم يشربون برواتبهم ويكتبون أو يصورون ، بدلاً من أن يهتموا بعمل أكثر جدّاً ، وحتى حين يشربون برواتبهم يظلون يتناقشون في أمور الفن ، كما يفعلون الآن في الطبقة العليا من (روكلاما) . ومع أن الجمهور الذي يحيط بهم مكون ، عادة ، في غالبيته ، من محامين ، وتجار ، وأناس غير محددى الوظيفة منخرطين في مناقشة أمور شتى مثيرة ، منها أجور التحميل ، وتسجيل الضرائب ، والاستئنافات ، ينتصب الشيخ في تمظهر وقور وينكلم على السنوات الأخيرة لرمبرانت ، فيصفي إليه الطلاب فافري الأقواه ، ويهز الأخ الأكبر كولو رأسه مؤكداً ، وحتى العم أندريه الذي يكون نائماً إلى ذلك الوقت ينخر أحياناً ليظهر أنه لا يعترض .

وكان طبيعياً أن آخذ مكاني بين المستمعين . أكان طبيعياً ؟ ربما كان طبيعياً ، مع أن الشك كان يعتريني أحياناً ، فيخيل لي أن هذا عمل غير ذكي ، فهذه الجماعة المحشورة في زاوية سقيفة الخمارة ، وسط شريحة تجارية في مدينة صغيرة ضيقة الأفق ، هي عاصمة دولة صغيرة في مكان ما من بلدان البلقان، هذه الجماعة من الناس، المحاطة بضجة صاخبة حول الأرباح وقوائم التحميل ، تتفلسف بشأن رمبرانت ، وفي سنواته الأخيرة — إنه لأمر غير منضبط حقاً — وكأنما هناك ، في ناحية النافذة القذرة ، تنسبط امستردام ، وكأنما ليس ثمة مهمة أكثر إلحاحاً من مسألة رمبرانت وسنواته الأخيرة ، وكأنما التلويخ قد أوكل إلى الشيخ وإلى الأخ الأكبر كولو ، من غير أن نتكلم على العم أندريه ، مهمة أن يحسموا هذه المسألة سريعاً ، ومهما كان الثمن ، وحتى قبل أن يشربوا برواتبهم كلها .

لقد ظهرت لديّ مثل هذه اللحظات من البلاهة ، ولماذا أخفيها ، لكنها كانت لحظات ضعف نادرة ، وفي أكثر الأحوال لم أكن أفطن إلى مثل هذه الأمور . وبشعور إعتيادي بالمسؤولية أخذت دور المستمع ولمستهلك ، فقد تابع الشيخ مونولوجه ناصباً قامته الهزيلة ، والأخ



الأكبر كولو ظل جالسا متوفزا ، وحتى العم ظل متجمعا كالعادة كأسد قبل الوثبة ، يرفع بوقار لحيته الرمادية – للثلاثة مواقفهم الاحتفالية الصارمة خصوصا حين يكونون رائقي المزاج – أما نحن فأصفينا ، هادئين تماما ، مأخوذين بالمصير المأساوي لمربرانت وغويا . إذا جاء دور غويا ، ومن ثم – دوميه أو كاريير فلم نشعر بحركة الساعات المألوفة ولا الزجاجات التي سعتها ليدر – ففي ذلك الزمن لم تكن زجاجات النبيذ تتبع « الموضة » بصرامة – وكان عدد الساعات والزجاجات التي تنفق في هذه الحفلات يتزايد كثيرا ، وفي بعض فترات الاستراحة كان العم أندريا يتململ في زاويته ويغمغم :

– أريد الكلمة يا نيقولا .

ويغمغم الشيخ : – اطلبها من الاخ كولو . هذا المساء هو الذي يعطي الكلمة .

ويومئذ الاخ الأكبر كولو بوقار : – حسنا يا أندريا ، لكن ، لا تبدأ بالأطول .

وليس ثمة ، إطلاقا ، أي معنى لهذا فسواء بدأ بالأطول أو بالأقصر فإن العم أندريا اذا شرع يتلو قصائد بوتيف فانه لن يتوقف قبل أن يكمل البرنامج ، وكلن بعض الحاضرين يشكرون ، في ذهنهم ، لبوتيف كونه لم يكن غزير النتاج – ويا للكفر – وأخذ في الاعتبار الخادم وصاحب الحانة أخيرا ، إذ أن العم أندريا قد افتتح الجزء الفني قبل الاغلاق المؤلف للمكان ، وأنه لأمر حسن أن هذه لم تكن السهرة الوحيدة لأناس محترمين ، فإذا وقف الخادم متهاكما تعباً ، مع ملحوظاته ، وشرع العم أندريا يتكور ، يقول أبي مصالحا :

– دعك من هذا يا أندريا . الرجل لا يفهم الشعر . سنذهب الى مكان آخر .



« المكان الآخر » المؤلف على بعد خطوتين ، علينا فقط أن نجتاز « دوندوكوف » وأن ندخل في « ليفيه » لنكون أمام المدخل المضياف للشومنية الثالثة ، المنتعشة جداً على الرغم من الساعة المتأخرة ، بسبب من تنوع الجمهور وبعض التحسينات وحضور امرأة ما أو أخرى من ذوي السلوك الخفيف . لكن العم أندريا ، ومع أنه لم يكن غير مبال بالجنس اللطيف ، لم يكن يفكر لحظتئذ بالنساء ، إذ كان عليه أن يكمل برنامجه ، ومع مثل هذه الصحبة تختتم مسألة النساء منذ النهار ، فاية نساء هؤلاء ، حين ينبغي أن يدور الكلام أولاً على دوغا وفان غوغ ، وقد تطرح مسألة العودة الى معلمي النهضة .

سمعت قدر ما استطعت أن اسمع الى أن قال الاخ الأكبر كولو أخيراً :

— كارينا ، يا نيقولا ، فيليتشه كارينا .

لفظ فيليتشه كارينا وكأنه يقول مبارك الرب الإله ، لأن هذا هو فنانه المحبوب ، وإذا جاء دور فنانه المحبوب هذا ، يجب على والدي أن يقطع مونولوجه ، تاركاً الكلمة للاخ الأكبر كولو ، الذي يستعمل حقه هذا بصبر وعلى نحو متفرد ، فهو يعبر في الغالب بإشارات التعجب والإيماءات وبواقعية ، ومهما كان انفعالك شديداً فإنك ستبقى أعجز من أن تفعل مثله ، ثم أخيراً يقف قانطاً أمام عدم امكانية المزيد من التعبير ويعطي الكلمة الى الشيخ ، ويكون على الدين لم يغفوا منا بعد أن يتابعوا الاستماع وكأنهم منومون مغناطيسياً ، والمستمع الوحيد الذي يبقى مصفياً الى النهاية هو المخلص حتى الموت سوتير . انه الإصبر على الاستماع وعلى الشرب ، وذلك بسبب طبيعته ، وكان هو لا سواه ، يبدل سلايدات جهاز العرض ، مع أنه لم يكن دائماً في الحال المطلوبة ، وكان يحدث أحياناً — ومن لا يخطيء — أن أبي يكون يتكلم على ماخا «العارية ويعرض سوتير صورة كارل الرابع ورأسها مقلوب الى الأسفل ، وفي تلك اللحظة يكون الفارس السوفي في بزته



المتواضعة ، بزة الخادم ، اصفاء كلمه ، أما في الخارج فتقرقع عربات  
بانعي الحليب ، وترن الاباريق ، ويكون الظلام في النافذة قد استضاء  
متحولاً الى غبش النهار الجديد .

أتذكر أكثر الأمور تبايناً من هذه الأمور وأفكر ، إن هذا كان مضحكاً  
إلى حد ما من بعض جوانبه ، ففي حين كنا نحن المعتقلين المتمردين ،  
نحمل في ذاتنا مثل هذا الهدوء تجاه هؤلاء الذين ذهبوا ويذهبون قبلنا ،  
وأرى من جديد هيئة ساشو فوتوف الجافة ، واقفاً في الضوء الأصفر  
السوداوي لمصباح الشارع ، بسترته الرقيقة ، على الرغم من رياح  
الليل ، وقد فرد يديه بحزن ليتلو فيرهارن ، الأمر الذي يجعل سترته  
القصيرة أقصر ، وكان ساشو طويل القامة ، ولم يكن ثوبه المهترئ  
الضيق على قياسه ، ولم يكن ذلك يعيقه عن التلاوة حتى يلوح في الظلام  
حارس ليلي مكتنز يزمر ، أخفض صوتك يا هذا ، ستوقظ المحلة .  
دعه يا ساشو ، هذا الرجل لا يفهم الشعر ، كما قال الشيخ ، لكن ساشو  
يكف عن التلاوة مؤقتاً ، أي إلى أن يصل إلى الشارع التالي ، حيث  
يبسط يديه الطويلتين ، وكأنما يريد أن يضاهي طواحين الهواء لدى  
فيرهارن .

واتذكر أيضاً شوشكوف ، فقير آخر ، لكنه ليس شاعراً ، إنه  
الفنان ، الذي يعرج ، أغلب الأحيان ، على بيتنا . قوله الدائم : هل  
يمكن أن اتصفح النسخ . كنت قد اشتهرت بمجموعة من النسخ البائسة  
هي ، والكلام بيننا ، أبيض وأسود أو هي ضرب من بطاقات البريد ،  
لكنها كانت لعدد من المعلمين من عصور مختلفة - هل أستطيع أن اتصفح  
النسخ ؟ يسأل شوشكوف ، وبعد قليل يقف قرب النافذة ومعه اضبارتلن  
يحدث ذلك ، في الأغلب ، قبيل المساء من أيام الخريف الحزينة ، التي  
تبدأ فيها العتمة منذ الفجر وتبقى طوال النهار ، لكن العتمة لا تعمق  
الفنان ، فهو يحفظ النسخ عن ظهر قلب فيتابع ، وهو يرى النسخ  
بخياله أكثر مما يراها في الحقيقة في هذه المقصوعات البائسة من شتى  
المجلات ، حتى يتجمد قرب النافذة ، وأكون قد نسيت حضوره .



منهمكاً بدوري في حلم طموح بمخطوط ليس ثمة أية فرصة لان يرى  
النور ..

كان شوشكوف مريضاً بالسل ، هذا إذا لم نتكلم على الفقر الذي  
كان مرضاً عاماً في تلك السنوات ، وكان يرسم بأرخص الأسعار لوحات  
صغيرة جداً على القماش أو على الكرتون ، وكان يستعمل أرخص  
الدهانات ويعيد تركيبها وإعدادها ، وكانت لوحاته حزينة مثله ومثل كل  
ما حواله ، وقد قلت له يجب أن تكون أكثر توحشاً يا شوشكو ، فابتسم  
شبه ابتسامة ، فالتوحشية « فويغزم » لاتعني له شيئاً ، فهو يفكر أكثر  
ما يفكر ، بهذه الحياة الخائفة التي يحياها الناس وهذا ما يناسبة ، لان  
الحياة الخائفة تصور أفضل ما تصور ، بالالوان البنية ، وهذه الالوان  
البنية كانت الأرخص . كنت ادعوه شوشكا ، الأمر الذي كان يستثير  
لدى ساشو ضحكاً لا مثيل له ، لا أعلم إن كان اسمه يذكر بالشوشون  
أم بالدجاجة ، لكنه كان يتلوى ضاحكاً كالمجنون ويكرر هذه الشوشكا ،  
وكانها شيء لايعرف سوى الله مقدار إضحাকে ، وإذ كنا نضحك هكذا ،  
يعود الفنان ، وفق العادة ، شيئاً فشيئاً إلى الابتسام تلك الابتسامة  
الشاحبة ، ويرمي وفق العادة النسخ ، واحدة فواحدة ، وذات يوم  
كففنا عن الضحك ، لأن شوشكوف مات ، ولم يبق بعدئذ من يضحك ،  
لأن ساشو مات أيضاً .

كم من الناس رحلوا في تلك الأيام ، بعضهم بالسل ، وبعضهم  
بالرصاص ، وما كان الالوان أوان مزاح ، ولا أوان النظر الى النسخ ، وحين  
كانت كتبي تطير من البيت مع البومات المعلمين القدامى في أثناء القصف  
بالقنابل كنت أقول ، قد يكون هذا لخير ، وفي لحظة أشعر أنني حر ، حر  
من التفكير بالفن والمعلمين القدماء ، وأقول لنفسي ، مهما كان في انتظاري  
مستقبلاً ، سواء أكان حياة جديدة أم ما يميت ، فالأحسن أن تمضي  
الى هناك من غير حقائب ، وإلا فكيف سترفع يدك كي تستقبل النصر  
أو أن تعانق الموت ، إذا كانت يداك مشغولتين بالحقائب .



ومن ثم تبين أن الأمور لا تكون هكذا تماماً ، ومن جديد أوتحننا إلى الكتب وإلى المعلمين القدماء وكل شيء صار من فوق ، فأنا الذي كان يجب أن أتعلم أولاً ، صرت مضطراً إلى أن أدرس ، وكنت أعلم وأنا أعلم وبالعكس ، أما حول هذه الازدواجية ، فالكلمة بشأنها للطلاب ، فقد دارت حينذاك مناقشات كثيرة وكثير من الجدل ، وإذا كانت قد هدأت فقد هدأت بعد زمن متأخر ..

ويبقى الأمر غريباً إذا التفت إلى الوراء بعد هذه السنين كلها من تمشيط اللغات ، ومع المفاجأة اكتشف أن تلك المناقشات والأحكام ، والتقارير ، والمحاضرات التي قمت بها قد امتزجت كلها في ضباب رمادي ، فلا أذكر متى ، وحول ماذا ، وأمام من وكيف ، وما بقي واضحاً وحده هو تلك اللحظات ، التي لم أتكلم فيها ، بل اصفيت . أذكر زلاتيو الذي قال بعد عودته من إيطاليا ، أن كل ما هو عظيم قد اكتشف منذ عهد النهضة الباكر ، وأذكر براكوف المعجب بسيزان ، وكيريل تسونيف وهو يحكي عن فريسكات ديفغو ريفيرا ، وانغيلواشيف . متذكراً غرافيكات كوفيتس وغروس ، وبيشكوف - ربيورتوار بيشكوف كان واسعاً ، حيث يستطيع أن يحكي لك حول كل شيء تريد تذكرها جميعاً تلك المداولات ، من غير دعوات تقليدية في البريد ، ومن غير انتظام يومي ، إذ تقوم في أي منزل أو في أية جلسة عارضة اذيسعدك نشاط جارك ، وليس أقل اسعاداً أن تحرضه بلعراض هنا أو هناك ، الأمر الذي يحفظ ارتفاع درجة الحرارة . ومن ثم ، قد أخذ الكلمة تحت ضغط الأفكار والتدوق ، تصبح ذاكرتي رمادية ، وتصفو اللوحة . بساطة لا أذكر ماذا قلت ، وإذا كنت آسف لشيء فأنا آسف لأنني تكلمت ولم يبق في ذاكرتي سوى ما سمعت ، وينبغي أن تمر سنوات كي نفهم أن السعادة الحقة في النهاية ليس أن نشرثر ، بل أن نصفي ، أن نسخن تحت قناع عدم المشاركة مع الآخر ، مع أولئك الذين كانوا قبلنا . والذين هم عندنا ، الذين لم نكن ما نحن عليه لولاهم .



ربما كان الامر دائما هكذا ، ربما كان الاكثر عزلة لهم اصحابهم وقادتهم هناك ، وراء الجانب الآخر من المرأة ، حيث يختفي المكان والزمان وحيث فان غوغ يحدث دولاكروا ، ودولاكروا يحدث روبنس ، ودوغا ينحني امام اينغر ، واينغر يعجب برافاييلو ، وكارير يلتقي مع فيلاسكتس ، وفيلاسكتس يكتشف فيرونيزيه . كل واحد من هؤلاء الناس ، بين التهييجات ، والمرارات ، والتكديرات التي عذبتة ، قد اقام زاوية صغيرة هادئة للافتتان والاحترام ، علاقة قرابة مع احد السابقين ، اعانتة في ايام القنوط والوحدة .

فلتعلم أن آخر قبلك قد ارتقى هذه المنحدرات وقبل أن يستمر ؛ يختفي قد هيا لك موقداً في هذا المرج وكوم لك اغصانا تحت صنوبرة كي تستطيع أن تشعل نارا ، لتدفأ وسط كل صقيع الخمول المحيط بك وكي تتنفس بعد كل هذا الطواف ، وكي تستجمع الشجاعة من أجل أن تستمر . فلتعلم أنك لست الاول ولست الاخير ، أنت واحد من سلسلة غير مرئية ، حلقة صغيرة بين اولئك الذين ذهبوا ، واولئك الذين سوف يأتون ، كي تشعر أن لك قرابة ولك أصل ، وكي تشكر المجهولين والمعروفين ، من الذين مروا قبلك وصنعوا هذا الدرب . كي تستطيع المرور .

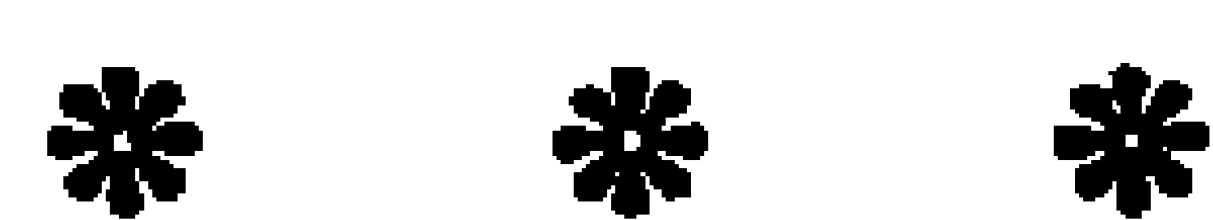
لكنهم يسرعون ويسرعون ، اولئك النافذو الصبر ، الذين يصمدون انهم لا يبحثون عن الاماكن شديدة الانحدار ، يتجنبون الدروب التي تمضي صعداً ، والمروج المخبأة كميراث ، تبدو لهم ضيقة اذا ما قورنت بأضغاث الاحلام - إنهم يسرعون الى هناك نحو شيء مختلف كل الاختلاف ، نحو شيء لم ير ولم يسمع به ، معد لهم وحدهم ، حيث لا تلال ولا دروب فيها حجارة ، بل كل شيء سهولة ، ومدى غير محدود وكل شيء في متناول اليد ، إنهم يسرعون ويسرعون عمياً وصماً عن كل ما هو ماض ، لأن المهم ليس الماضي بل المستقبل ، إنهم يسرعون حتى يدخلوا فعلاً في مدى الفراغ الكامل وفي سهل الرمال المتحركة . الإعجاب والاحترام . من لا يحوزهما يكون قد مر قرب جبال من الكنوز من غير أن يلحظها .



من لا يحوزهما يكون قد عبر هذا العالم كي يذهب أفقر مما كان حين جاء ، لأنه حين جاء أعرشه على الأقل حبه لأمه ، أما الآن فهو يذهب بقلب فارغ . نحن دائماً نظن أن الاعتراض القوي والرفض المناسب يرفعاننا في أعين المحيطين بنا . ربما . لكن الإعجاب وحده هو الذي يجعلنا أنبل . يكتنز الإنسان في الابتهاج أنقى ما في نفسه وأكثره إشراقاً ، وبقدر ما يكون مضاء بالابتهاج يكون إشعاعه النقي وإشراقه .

يرى بعضهم أن الإعجاب يغامر بإفراط كي يستخدمنا ، وأنه يستعبد ، في حين أنه الوحيد الذي يعطي مدى للمشاعر ، وأنه يجعلنا تابعين ، في حين أنه يحرر ، وأنه يحيلنا إلى مقلدين في حين أنه يشعل فينا جراءة المكتشفين المستعدين للمضي في الاتجاه نفسه ، لا جراءة أولئك النذاهبين نحو الرمال المتحركة بل في الاتجاه الوحيد الممكن ، هناك إلى الأعلى ، من الأعالي التي تم بلوغها .

أجل الإعجاب . لكن ليس بأنفسنا .



لو حدث لك أن انطلقت في سيارة على الدروب ثم رجعت مساء منعياً ، فالتأكد حين تستلقي وتغمض عينيك أنه سيستمر الانطلاق في م' قبيل النوم . ومهما أغمضت عينيك فسوف ترى أمامك شريط الطريق المتدافعة إلى ما لا نهاية أو على نحو أدق ، إلى أن يحملك ققام النوم إلى دروب أخرى ، لا أحد يعلم لماذا تؤدي دائماً إلى كوابيس .

ولا مناص ، إذ تسير طوال الحياة على درب واحد ، من أن يوصلك هذا الدرب إلى النوم ، لقد حكى لي أحد الفنانين أن الدهانات تظل طوال الليل تسيل أمام عينيه ، ولو كنت صريحاً لكان في وسعي أن أجيبه أن اللوحات ، لا الدهانات ، هي التي تسيل طوال الليل أمام عيني ، الواحدة بعد الأخرى ، وأحياناً أكثر من ذلك ، وفي بعض المرات تمر معاً الواحدة فوق الأخرى ، مثني أو مثلث كما في شريط صور . إلى أن تتحول إلى



نهر حقيقي من الصور ، وما دام النهر يجري ، يعذبني إدراك مضايق  
بأنني ملزم بأن لا أبقي فاجر الفم ، فعلي أن أجمع ، ومع أنني الآن  
لا أستطيع أن أقول ، تحديداً ، ماذا علي أن أجمع ، أمن أجل معرض  
عتيد ، أم من أجل البوم معد ، أم من أجل محاضرة أعدّها ، لكن هذا  
الشعور بأن علي حتماً أن أجمع ، وأن أفتح عيني جيداً ، هو شعور  
معذب ، وأحياناً أفكر : كم هم سعداء أولئك الذين يستطيعون أن  
ينظروا ببساطة من غير مهمة محددة ، ومن غير أية فكرة ، أن يتشاءبوا  
سروراً ، في حين تجري حول أعينهم هذه الوجوه الشاحبة للقديسين  
من رسوم العصور الوسطى الجدارية أو تلك المشاهد الخضر من زمن  
النهضة الباكر ، المرسومة لتكون خلفية ، وهي غير محددة ، حتى  
لتستطيع أن تطوف عبرها ، وأن تتسكع مفكراً طوال ساعات .

أما أنا فليس بإمكانني أن أمضي بعيني فوق هذا المنظر أو ذاك ،  
لأنها تنطلق بالمزيد فالمزيد من السرعة ، الواحد في إثر الآخر ، وفكره  
أن علي أن أجمع الضروري منها لا تفارقني - وعليك أن تعرف ما هو  
الضروري - حتى أنني أحياناً أهتف بذلك - من غير أن أعرف من هو  
ذاك - تمهل أنت هناك ، لسنا في سينما ، ويتباطأ التيار ، إنما مؤقتاً ،  
ثم تجري اللوحات من جديد عجلي ، وتبدأ من جديد تتدافع وتمر  
إحداها فوق الأخرى ، وتقول لي الوجوه المبودرة والشعور المستعارة  
إننا وصلنا إلى الروكوكو . هل وصلنا ، أم أننا لم نصل بعد ، إن هذا  
غير واضح لي ، وحين أبداً اصرخ من جديد ، توقفوا هذا ليس هناك ،  
لأن بين أهواء وجوه النبلاء المبودرة يلوح لي وجه متفكر لرجل معمم  
( في عمامة ) من فان إيك ، والرجل ذو العمامة لا يناسب الروكوكو ،  
هذا ما سيقوله لكم الجميع ، حتى لو رفعتموه من الحطم ، وهؤلاء  
لا يفكرون في التوقف ، وقد يكون حدث عجيب قد دمر مكبحهم ،  
واللوحات تجري مختلطة تماماً وبينها تلوح هنا أو هناك صور من  
الصحف ، وهذا يعني أن كل شيء يجب أن يتكرر ، وأشعر أنني أحسد  
هؤلاء الذين يستطيعون أن يتأملوا بهدوء من غير أن يفكروا ولو قليلاً



في ما سيجمعون أو كيف ومن غير أن يقلقوا بشأن ما إذا كان كل شيء يجري بانتظام ، وأقول ، هي الحال هكذا ، حتى لو لم نرها ، فبقدر ما تغوص في الأشياء ، يذوب السرور ، ثم يذوب تماماً ، ويبقى العذاب الحي .

إذا بدأت أعالج هذه المسائل فهذا يعني أنني مستيقظ ، أو أكاد ، فإذا اجتذبتك النوم فلن يكون لديك مثل هذا الوقت للمعالجة ، فالمواقف تتبدل باستمرار بل وقد تتزاحم مثلها مثل اللوحات ، وإذا أحسست أنك شرعت تدرك فهذا يعني أن الخدر بدأ يزول ، فدعه يزول . ولا تجهد من أجل تسريع الأمور ، فليس ما هو أكثر إزعاجاً من أن تفقد مباشرة من الحلم إلى حزن ساعي البريد الذي منذ خمس دقائق يدق ، صابراً . باب منزلك كي يعطيك إبلاغاً بانعقاد جلسة مستعجلة - في مثل هذه الأحوال غير المتوقعة قد تصل إلى الارتعاش ، فبدلاً من أن تستعجل الأمور يكون من الأفضل أن تثق بها ، أن تمر من غير الاستعجال بممر نصف الاستيقاظ .

ويحدث في شبه النوم ، وشبه النوم هو الأسوأ ، لأنك لا تعلم إن كنت في حلم أم في يقظة ، وهذا يقلقك ، يحدث أن أعرف أنني في مكاني المألوف ، على المنبر في صالة التلويخ ، والطلاب في أماكنهم ، وقد وجهوا أنظارهم إليّ ، وكأنهم يسألون لماذا لا أبداً ، وأنا أيضاً أسأل لماذا لا أبداً ، فجأة أفهم أنني نسيت الموضوع ، وينتابني رعب ، وأحس في ظهري عرقاً جليدياً ، وأفطن في الوقت المناسب إلى أن المذكرات أمامي وأني قد أشرت على الهامش إلى المكان الذي وصلنا إليه في المرة السابقة ، وأبداً افتش في الأوراق ، لكنها كومة كاملة من الأوراق وعليها الكثير من الإشارات ، باقية منذ سنوات عديدة ، ومن العسير أن أكتشف الإشارة الجديدة وأن أعرف إلى أين وصلنا . وبينما أنا مستغرق تماماً في التفتيش ، يفقد الطلاب اهتمامهم بي وينشغلون بأحداث خافتة فيما بينهم ، وعموماً يظل كل شيء نظامياً إلى أن أرى شاباً هزياً ذا قميص كالخرقة مقلم بخطوط زرق ، وبيض ينتصب وسط الصالة :



– نحن ذاهبون ...

اعترض قائلاً : – كيف ستذهبون . الآن ستبدأ المحاضرة .

يسأل الشاب وكأنه نسي أين هو : « أية محاضرة ؟ »

– أية محاضرة ؟ – أكررها موبخاً معطياً لنفسه الوقت كي أتذكر الموضوع – سنتكلم .. سنتكلم ..

– على رامبرانت – قالتها لي ملاطفة فتاة من الصف الأول ، من الذين يواظبون ، ويقدمون ملحوظات دائماً .

أومأت : – صحيح ... سنتكلم على رامبرانت .

لكن آخرين صاروا قرب الشاب الذي في القميص الملقم بالازرق والأبيض ، وسمعت أحدهم يغمغم : – رامبرانت .. غويا .. ثلج السنة الماضية .

– كيف « ثلج السنة الماضية » – بدأت اغتاض من فحة المغمغم ، بقدر غيظي من إدراكي أنني أضعت رأسي من كثرة التكلم وأكاد لا أجيد التكلم .

جمعت قواي لأصرخ ، وعلى الرغم من جهدي خرجت صرختي على هذا النحو :

– ثلج السنة الماضية .. حسناً .. لكنني أحضرت الى هنا معطيات جديدة ...

سألت الفتاة من الصف الأول وقد استعدت للكتابة :

– عن ثلج السنة الماضية ؟

أومأت وقد وصلت الى الملحوظات : – تماماً ، معطيات جديدة عن ثلج السنة الماضية .



أومات بهدموء الوراق . خدعة تربوية ، لا أكثر . إذا لم تكن وإنقا  
من نفسك فكيف سيصدقك الآخرون ...

صرّح ذاك الذي لا يطاق صاحب الفميص المخطط بالازرق : -  
انتهت الساعة .

نهض الآخرون كلهم من غير أن يعيرونني انتباهها واتجهوا نحو  
المخرج . وأخيرا سارت وراءهم الفتاة المواظبة التي على صف المقاعد  
الأول .

قفرت الصالة . هي الصالة الأكبر دائما في الأكاديمية ، لكنها تبدو  
الآن كبيرة على نحو خاص ، حين بقيت وحيدا ، إنها كبيرة خالية وباردة ،  
بهذه الجدران العارية التي يعتريك من لونها الرمادي أسى هادى .  
أظلم كل ما هو فوق . الزوايا البعيدة غارقة في الظلام ، وكدت أكمل  
جمع أوراقى حين رأيت أبى يخرج متمهلا من الظلمة .

سألني بصوت خافت : الى أين ؟

أجبت بسماحة : انتهت الساعة ..

رفع أبى حاجبيه : كيف انتهت ؟ لم تقل شيئا .

فطننت . يبدو أنه كان طوال الوقت في الصالة . غريب ، لم أره ...

سألت : هل أنت هنا منذ زمن طويل ؟

- أنا هنا طبعاً . وأملك هنا .

هي حقاً هنا . كيف لم أرها . أراها الآن تخرج من الظلام وتقترّب  
من أبى . أراها يقتربان معاً ويجلسان على صف المقاعد الأول .

فكرت - لا ينقص غير هذا . ماذا سأحكي لهما عن هذه اللواما .  
كل ما سأقوله سيكون معيباً . لقد تعود الشيخ على عيبي . لكن أمى ،



المسكنة ، لم تكن قد أصغت اليّ ، وهي تتخيل أن الله وحده يعلم ماذا سيخرج مني . لم تنس أن تزورني ، لكن ليس في هذه الصالة الباردة ، التي أراها في الحلم واليقظة . وكأنما غمرني ألقي أزرق مضيء ، أزرق ، نعم ، لكن ثمة خمسة عشر نوعاً من الأزرق ، وهذه تستطيع أن تلفظ بخمسمائة طريقة ، في حين أن هذا الأزرق لا يلفظ إلا بطريقة واحدة ، إنه يقوى ميتعش ، مثل سماء الجبال ، مثل السماء فوق الصنوبرات انقائمات ، في الربيع والخريف ، حين تبدو أكثر زرقة وغير نهائية العمق .

ربما كان ذلك لأن عينيها كانتا زرقاوين على هذا النحو . أو ربما لأن الأزرق كان لونها . كلّ يأتي مع لونه ، هذا اللون يحوم حوله ويحيط به ، وكان الأزرق لونها وكانت حليتها الوحيدة تقريباً قرطين فيروزيين مثل دمعين كبيرتين ثقيلتين ، مع أنهما لم تكونا زرقاوين بقدر ما هما خضراوان .

لقد سمعت يوما إحدى الجارات تقول « فيروزيتان ؟ لكن الفيروز أزرق » وقد أجابت أمي « أي ، ثمة فيروز منوع » ، وكان يجب أن يمضي نصف قرن ، كي أدرك ، أنه يوجد فعلاً ، فيروز مختلف ، وأن الأخضر هو أرخصها .

سألت الجارة « ألم تجلبي من باريس غير هذين القرطين ؟ » أومأت أمي برأسها مؤكدة ، ومع أنني كنت صغيراً فقد شعرت بانزعاج من أجلها ، ويبدو أنها قد فهمت ذلك ، فما إن ذهبت الجارة حتى شرعت تحكي لي أسطورة كورنيليا أم النعابين ، وعلى نحو أدق ، كيف إن إحدى صديقاتها قد أرادت أن ترى كنوز كورنيليا ، فأخذتها كورنيليا إلى بيتها وأشعلت النار في صغريها وقالت : « هذان هما كنزاي » .

وها هما يجلسان في الصف الأول من المقاعد وينتظران أن يبدأ ذات حين ، منذ زمن بعيد ، حين كنت صغيراً ، خيل إلي أيضاً أن الصالة أكبر ، وقد جلست في الصف الأول . حينذاك أحضرتني ماما إلى هنا من



أجل أحاديث يوم الأحد التي يلقيها أبي وكي نترك الأماكن الجيدة للضيوف ، نحن أصحاب البيت وقفنا في الصف الأول حيث تبدوا العروض أسوأ . ثم ماتت أمي وفقدت الاهتمام بالأحاديث . لقد ذهبت من قبل لأنني ببساطة ، كنت أستحسن الجلوس قرب ماما ، وقد أمسكتني يدها ، وأن أحس بأي اهتمام تتابع كلمات أبي .

وها هما الآن يجلسان أمامي وينتظران أن يسمعا كلماتي . فكرت بأن أانسحب بصمت حين يحولان نظرهما وإلا لحظة . سأانسحب ، فكرت ، متظاهراً بأنني أفتش في المذكرات وأنتظر الفرصة المناسبة . وأخيراً قالت أمي شيئاً بصوت خافت للشيخ وتبادلا النظرات فانزويت وراء المنبر وتراجعت منحنيًا نحو الصلاة . ألقيت نظرة خاطفة لتأكد مما إذا كنا لم نشعرا بي ، فرأيت أنهما يراقبانني .

غمغم أبي يعتاب خفيف : - بنّي ، بنّي .

نهض مكرهاً ومضى نحو المنبر بخطوات متمهلة . إيه ، وأخيراً ، قلت لنفسي ، فليذهب إلى المنبر ، فهناك مكانه . ومكاني في الصف الأول من المقاعد ، قرب ماما . وجلست قربها ، كما كنت أفعل ذات حين ، وأمسكت يدها كما كنت أفعل . لا أعرف لماذا كنت دائماً أمسك يدها . لقد خفت ، حتماً ، من أن تذهب فجأة وتتركني وحيداً . لكنها الآن هنا . وأنا قربها . أما أبي فهو هناك وراء المنبر ، حيث مكانه . لقد اعتمدت الصلاة الكبيرة تماماً ، كما يجب أن تكون وقت العرض . أحس أن أمي مهمة تماماً ، كما كانت ذات حين ، تنظر إلى "الأمام حيث في هالة مصباح المنضدة ترسم الصورة الصارمة لأبي . قلت ، وأخيراً . . كم من السنوات ، يا الهي ينبغي أن تمضي ليصير كل شيء في مكانه . وحينئذ أحسست كيف ارتخى قلبي . كان قد ارتخى تملأ ، حتى لم يعد ثمة شك في أن كل شيء هو منام . هذا هو السيء في أنصاف المستيقظين ، فأنت لا تعرف كم هو حلم وكم هي يقظة .

\* \* \*







# الفهرس

٢	مدخل
٢٧	انلوحه املنا
١٣٧	الفن كمتعة ومعلمة
٢٢٥	بصدد الجميل والقبيح
٢٤١	العلمون الصغار
٤١٥	فلتكن من زمناك

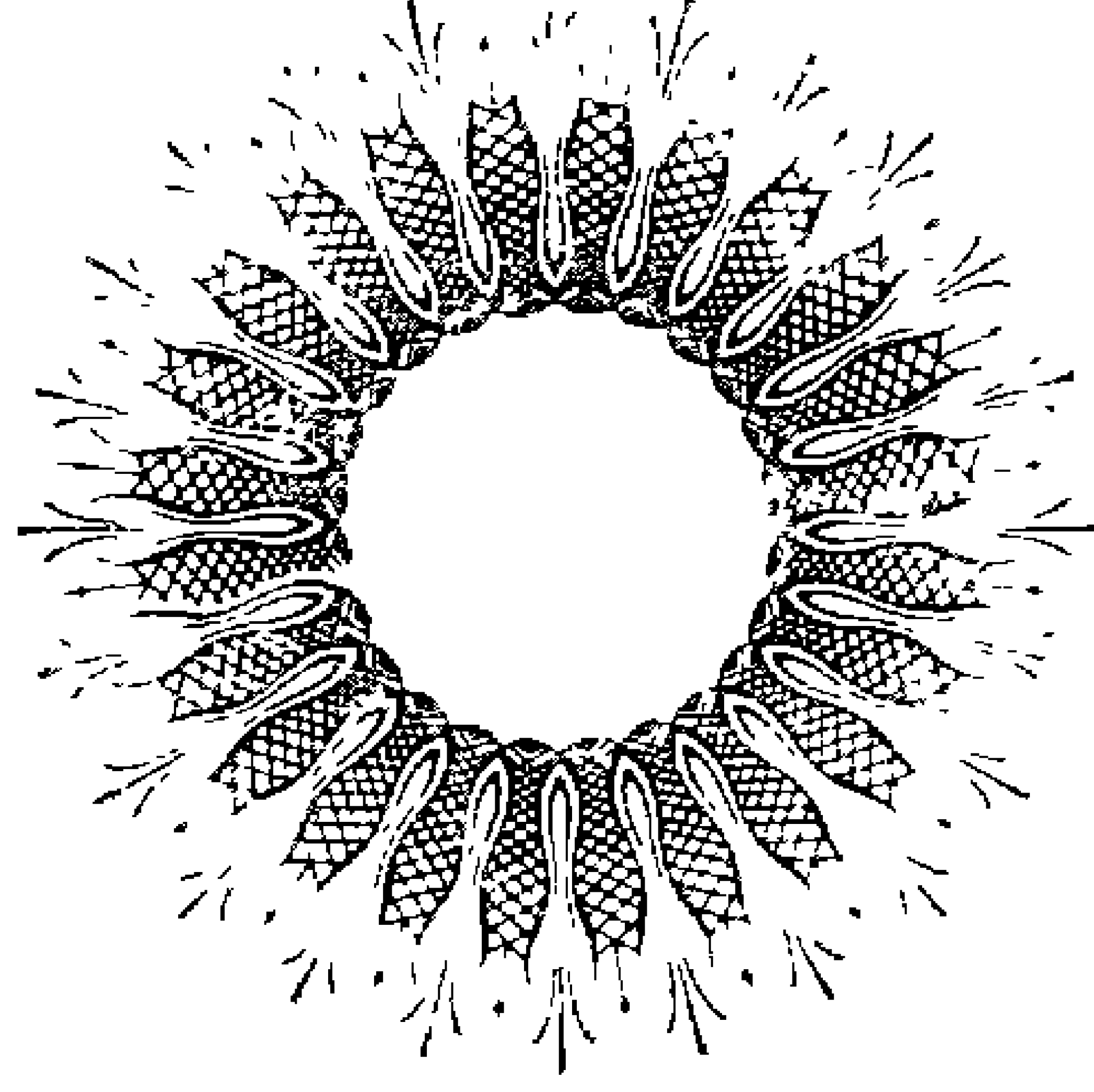


1998 / 11 / 1 土 曜 ..









طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٦٦

في الاقطار العربية ما يعادل

٧٥٠ ل.س

سبعة داخل القطر

٢٧٥ ل.س